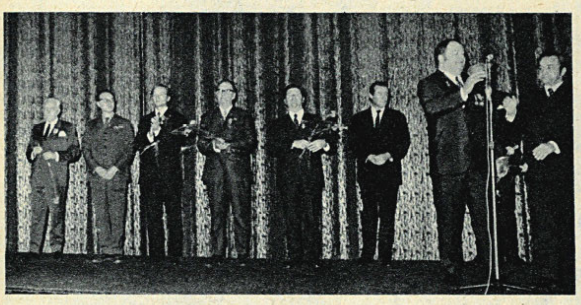
# FILM

**POLA RAKSA**

*Fot. Z. Nasierowska*

• NR 44 (1247) • ROK XXVII • 29 PAŹDZIERNIKA 1972 • CENA 3 ZŁ •

Minister Obrony Narodowej, generał broni Wojciech Jaruzelski, podczas rozmowy z reżyserem Jurijem Ozierowem



Delegacja filmowców radzieckich w kinie „Relax"

# tydzień w filmie

● W dniu 12 października odbyła się w warszawskim kinie „Relax" premiera IV i V części filmu radzieckiego „Wyzwolenie", zorganizowana z okazji Dnia Wojska Polskiego. Na premierę przybyła delegacja filmowców radzieckich, współtwórców „Wyzwolenia"; reżyser Jurij Ozierow, operator Igor Slabniewicz, scenograf Aleksander Miagkow oraz aktor Michaił Nożkin, odtwórca roli lejtnanta Jarcewa. Goście spotkali się z przedstawicielami warszawskiej prasy, byli także obecni na uroczystej premierze, na którą przybyli członkowie Biura Politycznego i sekretariatu KC PZPR oraz członkowie Rady Państwa i Rządu.

W przeddzień premiery delegacja radziecka została przyjęta przez wiceministra Obrony Narodowej, generała dywizji Józefa Urbanowicza, który wręczył czterem filmowcom radzieckim medale „Za udział w walkach o Berlin" oraz „Odznaki Braterstwa Broni". Aktorów polskich, którzy wystąpili w filmie „Wyzwolenie", udekorowano medalami „Za zasługi dla obronności kraju". Tego samego dnia filmowcy radzieccy zostali odznaczeni Złotymi Honorowymi Odznakami Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej. Po warszawskiej premierze czteroosobowa delegacja radziecka odwiedziła Lublin. Obok (rubryka „Tematy dnia") zamieszczamy rozmowę z reżyserem Jurijem Ozierowem.

● Jak już pisaliśmy, tegoroczne Dni Filmu Radzieckiego trwać będą od 3 do 12 listopada. Rozpoczną się w Warszawie w dniu 3 listopada uroczystą premierą filmu „Minuta milczenia" reż. Igora Szatrowa. Dni Filmu Radzieckiego otwierają bogaty program imprez filmowych, zorganizowanych z okazji 50-lecia Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich.

● 12 października opublikowano listę laureatów dorocznych nagród i wyróżnień, przyznanych przez Ministra Obrony Narodowej. W dziedzinie filmu II nagrodę przyznano zespołowi: Alojzy Sroga (scenariusz), Roman Wionczek (reżyseria) i Mieczysław Vogt (zdjęcia) za filmy „Spotkanie z generałem" i „Dziesięć kolobrzeskich dni". Wyróżnienia przyznano: Leonardowi Ordo — za reżyserie filmu „Salut dla »Garlanda«", Zygmuntowi Kozlarskiemu — za reżyserie filmu „W służbie narodu" oraz Kazimierzowi Sheybalowi — za reżyserie filmu „Zasady żołnierskiego zachowania". Ponadto przyznano III nagrodę zespołowi: Stanisław Kostrzewa i Bohdan Raczkowski za film telewizyjny „Powrót Majora".

● W dniach 2—11 października odbył się we Wrocławiu VII Festiwal Filmów Wojskowych. Przyznano następujące nagrody:

**Główna Nagroda ministra Obrony Narodowej — filmowi „Szkoła męstwa" reż. Piotra Wojlenko (ZSRR); nagroda szefa Głównego Zarządu Politycznego WP — filmowi „Pro memoria" reż. Macieja Sieńskiego (Polska); nagroda Głównego Inspektora Szkolenia — filmowi „Rozpoznanie celów powietrznych" reż. Heinza Taege (NRD); nagroda ministra Kultury i Sztuki — filmowi „Komisarz wojskowy" reż. W. Wendołowskiego (ZSRR).**

**Ponadto przyznano nagrody w poszczególnych kategoriach. Wśród nagrodzonych pozycji znalazły się także filmy polskie. W grupie filmów publicystycznych jedną z dwu równorzędnych drugich nagród otrzymał film „W służbie narodu" Zygmunta Kozlarskiego. W kategorii filmów szkoleniowych drugą nagrodę otrzymał Kazimierz Sheybal za „Zasady żołnierskiego zachowania". W grupie filmów poświęconych instruktażowi taktycznemu pierwsza nagroda przypadła filmowi „Wyprowadzenie pułku lotniczego spod uderzenia" Jana Wileńskiego. Wyróżnienia przyznano ponadto filmom: „Strzelanie pociskami rakietowymi" Zbigniewa Szaniawskiego oraz „Bojowe ćwiczenia ogólnookrętowe" Kazimierza Sheybala.**

# projekty i realizacje

● W zespole KADR zaakceptowano do realizacji scenariusz Aleksandra Scibor-Rylskiego „Gniazdo". Jest to opowieść o bitwie pod Cedynią, stoczonej przez Mieszka I z Niemcami. Reżyserować ma Jan Rybkowski.

● Ekipa realizatorska filmu „Sanatorium pod klepsydrą" (SILESIA) zakończyła zdjęcia w Łodzi i okolicy, i przeniosła się do Krakowa; reżyser Wojciech Has kontynuować tu będzie zdjęcia plenerowe.

● 9 listopada rozpoczną się na Wybrzeżu zdjęcia do filmu „Drzwi w murze". Będzie to film psychologiczny o dramaturgu, który przyjeżdża na Wybrzeże na premierę swej sztuki. Autorami scenariusza są Tadeusz i Stanisław Różewiczowie, reżyserować będzie Stanisław Różewicz; operatorem jest Maciej Kijowski, kierownikiem produkcji — Helena Nowicka. W rolach głównych wystąpią: Zbigniew Zapasiewicz, Ryszarda Hanin i Wanda Neumann (zespół TOR).

## KRÓTKI METRAŻ

● W TELE-ARze — Serwisie Filmowo-Telewizyjnym Agencji Robotniczej — powstaje wiele filmów telewizyjnych we współprodukcji z radziecką Agencją Prasową „Novosti". Reżyser Roman Wionczek i publicysta Ryszard Wojna rozpoczęli realizację barwnego dokumentu **„Pomniki Europy"**. Autorzy rozważają w tym filmie problem systemu bezpieczeństwa zbiorowego w Europie. Zdjęcia kręcone są wspólnie z operatorami radzieckimi — m. in. w NRF, Austrii i Finlandii.

**„Współpraca"** — to dokument Andrzeja Piekutowskiego poświęcony integracji gospodarczej krajów socjalistycznych — członków RWPG. Film pokaże m. in. najważniejsze inwestycje przemysłowe, podjęte wspólnie przez kraje członkowskie. Zdjęcia rozpoczęły się w październiku, operatorem jest Leszek Krzyżański.

Jerzy Mierzanowski pracuje nad montażem dwu filmów dokumentalnych, które zrealizował w czasie pobytu na Krymie. Pierwszy — **„Słońce Jałty"** — ukazuje działalność ośrodków wypoczynkowo-leczniczych nad Morzem Czarnym. Drugi — **„Winnice Krymu"** — to reportaż o winnicach krymskich, w których hoduje się ponad tysiąc gatunków winorośli.

Z okazji 50-lecia Kraju Rad zorganizowano w ZSRR wielką wyprawę alpinistyczną. Film **„Szczyt Lenina"**, zrealizowany przez Szymona Wdowiaka, relacjonuje reportersko tę wyprawę.

# tematy dnia

## FILM O ZWYCIĘSTWIE

Rozmawiamy z Jurijem Ozierowem, twórcą pięciocześciowego filmu „Wyzwolenie".

— Jak to się stało, że w dwadzieścia kilka lat po kapitulacji faszystowskich Niemiec zdecydował się pan nakręcić film o II wojnie światowej?

*— Ta decyzja narodziła się już dawno. Zawsze myślałem o tym filmie. Wojna była dla mnie zbyt silnym przeżyciem, bym mógł ją kiedykolwiek zapomnieć. Zostałem zmobilizowany przed ukończeniem studiów, lata młodości spędziłem na froncie. Po wojnie jeszcze przez kilka lat pozostawałem w wojsku. Potem przyszła demobilizacja, studia w szkole filmowej, pierwsze samodzielne filmy. Próbowałem mych sił w dokumencie, następnie w filmie fabularnym i ciągle myślałem o „wielkim" filmie o II wojnie. Starałem się zdobyć jak najwięcej doświadczeń reżyserskich, które umożliwiłyby mi realizację projektu.*

*Oczywiście, można się zastanawiać, czy takie filmy są potrzebne. Ja wierzę, że tak. W ostatnich latach powstało w naszym kraju wiele pozycji, w których II wojna światowa była jedynie tłem dla różnych kameralnych dramatów psychologicznych. Kręciliśmy także filmy o naszych militarnych niepowodzeniach w pierwszych latach walk. Za to sukcesy, zwycięstwa — jak gdyby zniknęły z ekranów. Tymczasem na Zachodzie powstają ostatnio filmy, poświęcone właśnie sukcesom militarnym aliantów. Wystarczy przypomnieć takie pozycje, jak „Najdłuższy dzień" czy „Patton". Z reguły nie wspomina się tam w ogóle o udziale Armii Radzieckiej w II wojnie.*

*Może więc my sami powinniśmy przypomnieć o tym światu? I nie tylko światu. W tej chwili dorasta w naszym kraju młode pokolenie, które nie widziało ani wojny, ani powojennych zniszczeń. Warto, żeby i ci młodzi dowiedzieli się prawdy o wojnie: dla nich przede wszystkim przeznaczony jest ten film. Zresztą uważam, że każdy reżyser ma obowiązki natury — rzekłbym — kronikalnej. Czterysta lat temu Szekspir pisał swe „Kroniki królewskie" — o wielkich czynach i krwawych walkach angielskich królów. My dziś przeżywamy wydarzenia o ileż bardziej dramatyczne.*

— „Wyzwolenie" przypomina reinscenizowany dokument. Czy wszystkie wydarzenia ukazane w filmie są autentyczne?

*— Nie. W „Wyzwoleniu" pojawiają się autentyczne postacie historyczne, takie jak Stalin, Roosevelt czy Kettel — oraz postacie fikcyjne. Wątki postaci autentycznych zostały zrekonstruowane ściśle według dokumentów. Natomiast wątki pozostałych bohaterów bazują na literackiej fikcji — co jednak nie znaczy, że zostały wymyślone.*

Reżyser Jurij Ozierow

*Po prostu autorzy scenariusza wykorzystali wspomnienia kombatantów, pamiętniki, własne przeżycia.*

*W wypadkach szczególnych polegaliśmy po prostu na wyobraźni, na własnym wyczuciu dramaturgicznym. Dam przykład: jest faktem, że w ostatnich dniach bitwy o Berlin, podczas pertraktacji generała Krebsa ze sztabem Czujkowa, w Kancelarii Rzeszy przebywał przez sześć godzin radziecki oficer łącznikowy. Co tam zobaczył? Co przeżył? Tego nie wiemy — człowiek ten nie żyje. Jest jednak prawdopodobne, że spotkał się przypadkowo z którymś z dygnitarzy Trzeciej Rzeszy. Ostatecznie podczas pisania tego fragmentu scenariusza postanowiliśmy oprzeć się na wypróbowanych wzorcach dramatów szekspirowskich, w których tragizm ociera się często o groteskę. Właśnie dlatego w filmie znalazła się scena, w której oficer radziecki spotyka się oko w oko z Goebbelsem i — nie wiedząc, kogo ma przed sobą — pyta o toaletę.*

— Jak długo trwała praca nad „Wyzwoleniem"?

*— Sześć lat. Z tego trzy lata zajęły przygotowania, zaś trzy dalsze — zdjęcia, montaż i udźwiękowienie. Film kosztował mnie wiele wysiłku — ale też dał ogromną satysfakcję. Najbardziej cieszy, że „Wyzwolenie" spotkało się z zainteresowaniem na całym świecie: zostało już zakupione przez 105 krajów. Byłem na kilku pokazach „Wyzwolenia" w kinach NRD i w Berlinie Zachodnim; przekonałem się, że Niemcy reagują na ten film bardzo żywo. Na przykład w NRD „Wyzwolenie" oglądało dotychczas 5 milionów widzów.*

**Rozmawiał: ski**

Scena z filmu „Sanatorium pod klepsydrą"

# GIROLIMONI POTWÓR RZYMU

Włoski reżyser Damiano Damiani kontynuuje swój cykl społeczno-publicystycznych, oskarżycielskich filmów; po „Dniu puszczyka" i „Zeznaniu komisarza policji przed prokuratorem republiki", w których starał się odsłonić mechanizm terroru mafii, porusza z kolei problem nadużyć aparatu sprawiedliwości, podporządkowanego władzy politycznej. Sięga w tym celu do epoki faszystowskiej i głośnej w latach dwudziestych sprawy, której bohaterem, a raczej ofiarą, był niejaki Gino Girolimoni.

Girolimoni (gra go Nino Manfredi), elegancki młody człowiek, zostaje oskarżony o zbrodnie, które popełnił jakiś nie wykryty przez policję maniak. Władze zdecydowały się na ten krok, by uspokoić opinię publiczną, zarzucającą aparatowi ścigania bezczynność i indolencję. Mussolini, który właśnie wyszedł cało z zamachu, miał powiedzieć: — Ta bomba przyczynia sławy naszemu rządowi, ale potwór na wolności sprzyja tylko dyskredytowaniu nas przez wrogów!

Policja gorliwie przystąpiła do działania: wykorzystując wątłe poszlaki i sprzeczne zeznania, aresztowano Girolimoniego; jego jedyną winą było to, że rozjeżdżał sportowym samochodem i adorował piękne kobiety. Wystarczyło to jednak faszystowskiej prasie do rozdmuchania sprawy, rzucania potępień pod adresem aresztowanego i domagania się dlań najwyższego wymiaru kary. Ale do procesu nawet nie doszło, bo zeznania pewnej osobistości całkowicie odciążyły Girolimoniego, który został zwolniony jeszcze w fazie śledztwa. Tym razem jednak prasa milczała, bo tak sobie życzył faszystowski reżim. Girolimoniemu odmówiono najmniejszej satysfakcji. Tu zaczyna się jego tragedia. Nazwisko, które nosi, jest już niemal synonimem zbrodni. Nie chce go jednak zmieniać, bo jest zbyt dumny, a poza tym prawda, prawo, sprawiedliwość są przecież po jego stronie. Próbuje przezwyciężyć nieufność, zwalczać uprzedzenia, upominać się o swoje prawo do życia i pracy. Wszystko na próżno. Jest wciąż „potworem Rzymu", od którego przezornie odwracają się przyjaciele i znajomi.

W tym miejscu dramatu Damiani dokonuje śmiałego przeskoku o kilkadziesiąt lat naprzód. Oto Girolimoni dziś: strzęp ludzki, stary włóczęga snujący się po rzymskich ulicach; próbuje przypominać przechodniom, kim jest — przecież otaczał go kiedyś rozgłos, wielka choć fatalna, zła sława „potwora Rzymu".

*„Nie chodzi tylko o staranną rekonstrukcję pewnej sprawy sądowej* — pisze recenzent dziennika „La Stampa". — *Film o zacięciu »kryminału« i walorach studium socjo-psychologicznego stara się naszkicować interesujący fresk faszystowskiej Italii z pierwszych lat panowania reżimu. Niezadowolenie weteranów (naczelnik policji prowadzący śledztwo), karierowiczostwo i serwilizm funkcjonariuszy, nędza i zobojętnienie narodu, posługiwanie się sloganem »racji stanu« dla zaspokojenia ambicji aparatu władzy — oto główne tematy tej historii".*

Opinię tę potwierdza recenzent dziennika „L'Unita": *„Film Damianiego rozwija się konsekwentnie dwoma równoległymi nurtami, które nawet się ze sobą nie przecinają: inercja, serwilizm i głupota »sił porządku« nowego reżimu, niezdolnych do prowadzenia skutecznych akcji w celu ujęcia zbrodniarza; a obok — prosta i szczera postawa Girolimoniego, broniącego się tylko inteligencją i nieoczekiwanym »duchowym« uporem (...) Nie chodzi o to, że w ostatniej sekwencji filmu Girolimoni wciąż nie przestaje być »człowiekiem-sensacją«, zniszczonym na zawsze przez dyktaturę Mussoliniego, ale o to, że jednocześnie ktoś na placu woła o karę śmierci, tym razem dla »potwora z Ostii«".*

Krytycy chwalą trafne odtworzenie epoki i oceniają wysoko kreację Nino Manfrediego, który — przy swej aktorskiej dezynwolturze — umie przekonywająco odmalować szeroką skalę emocji bohatera: od komizmu do tragizmu. Trudne zadanie spadło na barki aktora Luciano Catenacciego, który w epizodzie zagrał Mussoliniego.

**Z. P.**

*Synonim zbrodni*
Nino Manfredi

„Girolimoni, il mostro di Roma", film produkcji włoskiej, reż. Damiano Damiani

# głosy i *głosy*

### SIŁA TALENTU CZY SIŁA PRZEBICIA?

Dyskusję o łódzkiej szkole filmowej — u progu nowego roku akademickiego — zainaugurował miesięcznik KINO (nr 9/72) artykułem redakcyjnym **„Jaka będziesz łódzka szkoło?"** Jest to skrupulatnę zestawienie **„problemów i pytań"**, jakie wyłoniły się w rozmowie komitetu redakcyjnego z wykładowcami szkoły. W zakończeniu pismo zastanawia się nad perspektywami, czekającymi wychowanków szkoły.

**„Siła talentu czy siła przebicia decyduje o losach absolwenta, o jego dyplomie i pracy zawodowej? (...) Wydaje się, że w końcu decyduje jednak siła przebicia. Sprzyjają temu: system pedagogiki szkolnej, struktura zespołów a także metody krytyki, która tę pejoratywną cechę, nader rozpowszechnioną w środowisku filmowym, przeciwstawia biemości i utożsamia często z predyspozycją niezbędną w zawodzie. Inercja dyskwalifikuje kandydata na reżysera filmowego — to oczywiste. Dynamika życiowa, prężność, zaradność są cechami niezbędnymi — to też oczywiste. Ale jakże często cechy te trudno odróżnić od pazerności, tupetu, cwaniactwa... O losie absolwenta powinna decydować przede wszystkim siła talentu, a struktura szkoły winna być podporządkowana kształtowaniu jej".**

Jak gdyby w odpowiedzi na wyżej sformułowany dylemat, Lech Pijanowski, pisząc w tym samym numerze KINA o tegorocznym Festiwalu Etiud Filmowych studentów łódzkiej szkoły, zauważa:

**„O sile przebicia się młodego filmowca do samodzielnej pracy twórczej nie decydują szkolne stopnie, lecz indywidualność, składająca się z wielu różnych czynników: t a l e n t u** (podkreślenie nasze), **uporu, umiejętności współpracy z innymi, otwartej głowy, ideowej i artystycznej konsekwencji (...)**

**Na ekranie widać przede wszystkim trzy czynniki: talent, zaangażowanie ideowe i konsekwencję artystyczną. Najlepsi spośród studentów zaprezentowali w swoich pracach więcej talentu i konsekwencji niż pogłębionych idei, nie sądzę jednak, by musiało to skłaniać do wniosków wyłącznie pesymistycznych. Są przecież w okresie burzliwego dojrzewania, szukają nie zawsze jeszcze znajdując, sami siebie formują. Są zaś utalentowani, to pewne — a bez tego nie ma artystów, nie ma sztuki."**

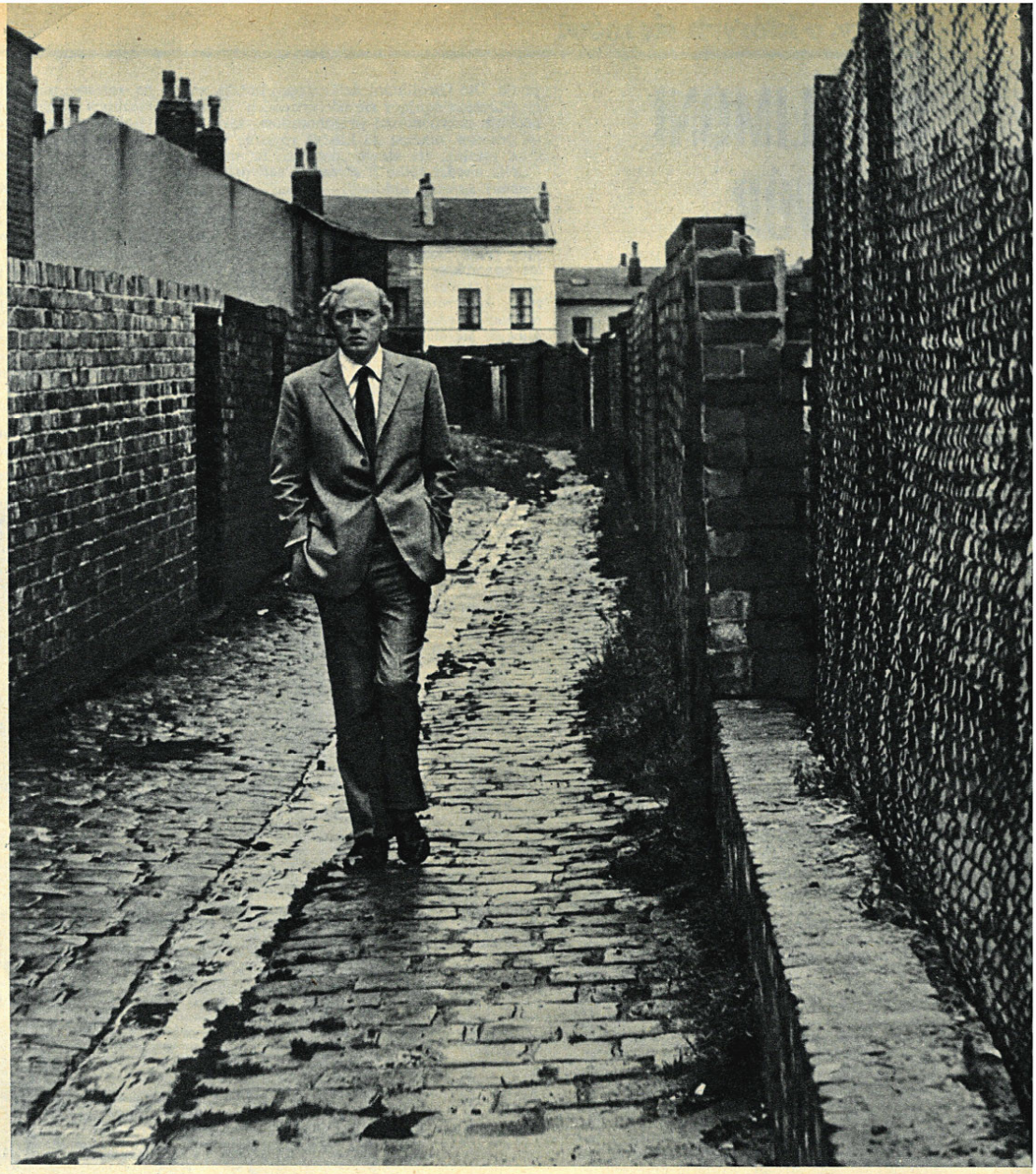
### „HARVARD STORY"

Pod takim tytułem Juliusz Kydryński (ŻYCIE LITERACKIE nr 42/72) pisze o nieporozumieniach, „jakie niezorientowani recenzenci (z kilkoma chlubnymi wyjątkami) spiętrzyli wokół popularnego filmu, zwanego chętnie a pogardliwie »wyciskaczem łez« lub jeszcze chętniej i jeszcze pogardliwiej „amerykańską »Trędowatą«". Chodzi, oczywiście, o „Love Story".

Autor, powołując się na własne doświadczenia („z uniwersytetem Harvard i z jego bezpośrednim otoczeniem związany byłem najściślej przez blisko półtora roku"), stwierdza, że po obejrzeniu filmu „ów światek harwardzki powrócił do mnie tak, jakbym rozstał się z nim wczoraj". Kończy zaś swoje uwagi następującą konkluzją:

**„Otrzymaliśmy — powtarzam — nie żaden »wyciskacz łez«, ani tym bardziej »Trędowatą«, lecz dokument obyczajowo-społeczny o cennych walorach poznawczych i godnych uznania kierunkach oddziaływania psychologicznego. Te ostatnie ujawniają się wyraźnie w sposobie odbierania filmu przez »milczącą większość« (jak ktoś ją trafnie określił) młodzieży, nie tylko zresztą polskiej. »Milczącą większość« to znaczy tę, która normalnie pracuje i normalnie reaguje uczuciowo, wbrew wszelkim bzdurom wypisywanym na jej temat przez rzekomych znawców, a często stwarzanych przez ich samych na — skwapliwie podejmowany — użytek młodzieży innej, tej, która dla przeciwstawienia »milczącej większości« można by nazwać »hałaśliwym marginesem«".**

**KAPPA**



*Walka o sukces i karierę*
Nicol Williamson

# MOCNY CZŁOWIEK

RAFAŁ MARSZAŁEK

W pierwszej, obiecującej sekwencji filmu „Porachunki" żona nazywa męża „tłustym irlandzkim chamem", a mąż żonę — „dziwką". Po tej uprzejmej wymianie zdań bohaterowie kładą się do łóżka, gdzie zażywają rozkoszy; dopiero na tym tle zjawiają się napisy czołowe filmu zrealizowanego przez „Columbia Pictures Corporation". Czytelnikowi, który w liście do redakcji „FILMU" oskarżał niedawno recenzentów o „ton cyniczny", winienem oczywiście przeprosiny za użycie w zdaniu powyższym słów „obiecującej" i „uprzejmej". Chciałem jednak w ten sposób zamanifestować swój dystans do tematu, a nie tracę nadziei, że ten, kto posiadł sztukę czytania, odróżni drwinę od cynizmu. Film współczesny w swoim wydaniu bulwarowym zbyt często chciałby nas zniewolić mdłym sentymentem albo wulgarną brutalnością, żebyśmy nie mieli bronić się sarkazmem i kpiną. Dęte melodramaty (nie mam tu na myśli niesłusznie wyklętej przez krytyków „Love Story", lecz jej cherlawych krewniaków), samochodowe tragedie i tzw. opowieści z życia tzw. mocnych ludzi tylko dlatego są groźne, że szerzą głupi, bezmyślny, pokorny stosunek do życia. Głupstwo, które dybie zewsząd na nasze życie, trzeba zwalczać złośliwością.

Film „Porachunki" nie tylko w prologu czyni koncesję na rzecz pospolitości — efektownej, jak każda ekranowa pospolitość na sprzedaż. W kilku innych jeszcze momentach reżyser Jack Gold i scenarzysta John McGrath uchybiają stylowi poważnego utworu. Lecz na szczęście, wbrew pierwszym przypuszczeniom, jest to właśnie film poważny i problemowy! Za malowniczością zdarzeń i anegdotycznym sposobem opowiadania kryje się ton głębszy. Owszem, bohater filmu jest modelowym okazem owych ekranowych „mocnych ludzi" z gatunku tych, którzy bezwzględnie postępują w życiu zawodowym, na podobieństwo gladiatorów walczą o sukces i karierę, na modłę mistrzów kierownicy ostro prowadzą samochód, a wobec kobiet — mimo biurowego zmęczenia, co jest skądinąd podziwu godne — grają rolę „słodkich brutali". Z tych cech ulepiony jest londyński businessman Michael Marler (w kapitalnej interpretacji aktorskiej Nicola Williamsona). To nam jednak nie przeszkadza. Po pierwsze dlatego, że ów agresywny stosunek do świata wiarygodnie wynika z cechy indywidualnej: bujnego temperamentu — tak jak u Charlie Bubblesa (z filmu pod tym tytułem) i bohatera „Sportowego życia". Po drugie — i znacznie ważniejsze! — nic innego tylko ta kreacja „mocnego mężczyzny", „człowieka sukcesu" jest węzłem dramatycznym filmu. Bo mocnego człowieka w istocie zaprogramowało życie społeczne. Tak jak w dyrektorskiej windzie nie ma miejsca dla zastraszonych urzędników

— luzusów, a znajdzie się kąt dla przebojowego, energicznego Marlera; jak w zarządzie koncernu nigdy i nigdzie nie ma miejsca dla dwóch, lecz tylko dla tego, który wcześniej zada rywalowi cios zza węgła; jak prawdziwych przyjaciół biurowych poznaje się w sile i bogactwie — tak żyje się później w sferze prywatnej i tych samych doświadcza się układów. Niby bezpowrotnie utraconą małżonkę odzyska się w dniu sukcesu razem z nową, lukratywną posadą; okazawszy siłę i bezwzględność zdobędzie się „szczerze oddanego" wspólnika, a mir u bliźnich w rodzinnym mieście zapewnią zewnętrzne oznaki prosperity, ważności, znaczenia. Tak było, jest i będzie; inaczej być nie może.

Wartość „Porachunków" wiąże się z podwójną perspektywą autorskiego spojrzenia. W emocjonalnym, czysto uczuciowym sensie słowa, Michael jest bohaterem pozytywnym. Wędrówka na prowincję, do domu dzieciństwa, nagły nawrót uczuć rodzinnych i ojczyźnianych nie tyle rozrzewnia tego witalnego chłopa, prącego naprzód niczym buldożer i do końca wyzbytego babskich skrupułów, ile go napawa nieufnością w stosunku do dotychczasowego londyńskiego życia. Własnego i cudzego życia: w rozmowie z sekretarką, Hildą, Michael wykpiwa egzystencję bierną, pokorną, niewolniczo zautomatyzowaną i nakłania dziewczynę do ucieczki albo do buntu. „Słaba kobietka", „wzorowa sekretarka" to są przecież takie same wmówienia społeczne jak role „niezmordowanego businessmana" i „twardego chłopa", które gra Michael Marler. Zaś owo życie wmówione nam przez logikę potrzeb i przyzwyczajeń społecznych wymaga dystansu. Rodzi się tęsknota za wartościami osobowymi, niezależnymi od społecznego rytuału. Dlatego bohater „Porachunków" — może po raz pierwszy — biada nad tym, że ma za żonę kobietę wyzbytą uczuć bezinteresownych, dlatego szuka kontaktu z kolegą biurowym, znanym od lat i dotąd utrzymywanym z daleka. Wreszcie sam pobyt w rodzinnym Liverpoolu to desperackie szukanie zagubionych wartości: rodziny, irlandzkości, nawet religii, która symbolizuje starą tradycję. Z dużą dozą słuszności można by powiedzieć, że ta ucieczka w tradycję pachnie raczej konserwatyzmem, że jest jednodniowym lekarstwem, a nie prawdziwą odnową. Tak, ale o samo psychiczne nastawienie tu idzie: o próbę wydarcia się z londyńskiego młyna, w którym Marler był wybierany, a nie wybierający. Podobny problem ucieczki od życia zafałszowanego, postulat „powrotu do źródeł" stawia Elia Kazan w swoim znakomitym powieściowym „Układzie"; nie trzeba dodawać, że w ogóle jest to problem kluczowy dla sztuki dzisiejszej.

Protest bohatera filmu ma jednak jeszcze inny sens, podniesiony przez autorów z bystrą uwagą, lecz bez dotychczasowej solidarności. Śmierć ojca Michaela i okoliczności z tym związane sprawiają, że bohater traci poczucie zakorzenienia. To, co zyskał w Londynie, nie ma żadnego związku z tym, co istnieje w Liverpoolu, a przedział między zapomnianym dzieciństwem a wiekiem dojrzałym uwyraźnia się z niespodziewaną ostrością. Stąd całkowite zagubienie, które szuka dla siebie ujścia w agresywności. Trudno oprzeć się wrażeniu, że nagle i bujnie zrodzone uczucie solidarności z Irlandczykami przeciw Anglikom ma dla Michaela sens zastępczy i bardzo użytkowy. Godniej i przystojniej będzie bohaterowi sprawić lanie zabójcy ojca, ale i urządzić skandal towarzyski (wśród londyńskich szefów) jako nawiedzonemu Irlandczykowi, niż jako panu Marlerowi, którego ogarnęła żałość i wściekłość na nieudane życie. Twórcy „Porachunków" z wnikliwością większą niż to się zdarza w innych filmach angielskich pokazują tę demagogię psychiczną, podszytą społecznym protestem. Zrozumienie jej źródeł to powinność, ale zbytnie urzeczenie nią to niebezpieczeństwo. Tym bardziej że rozstajemy się z bohaterem „Porachunków" w momencie szczególnie dlań groźnym: w godzinie otrzeźwienia z buntowniczych porywów, w godzinie porannej, gdy pan Marler na powrót nakłada na siebie ubranie „mocnego człowieka", wygrywa kolejną rundę biurowego meczu w konkurencji „chwytaj jak możesz" i wmawia sobie, że byczo jest, byczo będzie.

**RAFAŁ MARSZAŁEK**

„Porachunki" (Wielka Brytania), reż. Jack Gold

# Indiański Drzymała

Jak wiadomo z podręczników historii, w 1904 roku chłop wielkopolski Michał Drzymała kupił działkę budowlaną, lecz zaborcy pruscy zabronili mu wybudowania domu. Drzymała zamieszkał początkowo w wozie cyrkowym, a potem w ziemiance, i w ten sposób, obchodząc przepisy prawa, prowadził wieloletni spór z władzą.

Historię podobną do historii Drzymały przypomina nam obecnie amerykański film o westernowym tytule „Ostatni wojownik". Tytułowy wojownik to taki właśnie Drzymała, tyle, że rzecz dzieje się współcześnie i na Dalekim Zachodzie Stanów Zjednoczonych, w indiańskim rezerwacie. Podobieństwo walki z władzami przebiegłego Indianina do walki polskiego chłopa z zaborcami jest uderzające: obaj prowadzą ją przede wszystkim sprytem, doszukując się w ustawach takich przepisów, takich kruczków, które czynią ich postępowanie — przynajmniej formalnie — legalnym. Nie wszyscy na przykład wiedzą, że kiedy Drzymała zamieszkał w wykopanym w ziemi dole, cały spór z Prusakami dotyczył przepisów przeciwpożarowych, które zabraniały umieszczania w ziemiance tzw. kozy, czyli pieca z rurą. Podobnie ów Indianin: porywa pociąg na bocznicę, która znajduje się na terenie rezerwatu, bo wyczytał w starym traktacie, że każdy przedmiot, pozostawiony bez opieki w rezerwacie, staje się własnością Indian, no a pociąg na nieużywanej bocznicy to przecież przedmiot bez opieki...

„Ostatni wojownik" toczy się nieomal jak komedia,

**MACIEJ KARPIŃSKI**

wyczyny bohatera są niewinnymi psikusami, złośliwymi żartami, które mają na celu — bardziej niż doraźną korzyść — zwrócenie uwagi społeczeństwa i odpowiednich władz na sytuację Indian. Film ma bowiem wyraźne przesłanie: obudzenie zainteresowania sprawami Indian, a raczej resztek Indian, pozamykanych w rezerwatach. Rozwiązanie tych spraw nieustannie odsuwają na dalszy plan wojna wietnamska lub kwestie murzyńskie. Jest to jednak problem nie mniej nabrzmiały, czego dowodzą choćby coraz liczniejsze demonstracje; jak pamiętamy, w jednej z nich brała niedawno udział Jane Fonda i została za to ukarana. Niefrasobliwy nastrój filmu znika dopiero wówczas, gdy miejscowy policjant, z którym Indianie mają stale na pieńku, dopuści się z tępej zemsty aktu oczywistej brutalności. I chociaż dalej toczą się komediowe perypetie, efektowne bójki i pościgi, to jednak widoczna jest rosnąca determinacja bohatera.

Film Carola Reeda opowiada więc o bohaterze ludowej ballady, sprytnym wesołku, w którym budzi się prawdziwy bojownik społeczny, walczący o podstawowe prawa całej wspólnoty, a przede wszystkim o jej ludzką godność, którą chcą podeptać biali.

Historia indiańskiego Drzymały kończy się tragicznie, ale sprawy, które film porusza, nie znalazły jeszcze ostatecznego rozwiązania. Jak pilna to kwestia, przypomina „Ostatni wojownik".

„Ostatni wojownik" (USA), reż. Carol Reed

*Walka o prawa indiańskiej wspólnoty*
Anthony Quinn i Shelley Winters

# Bohater naszego filmu

**Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie niezmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat inicjujemy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim — kim miałby być bohater współczesnego filmu? Odpowiadają dziś: Grzegorz Królikiewicz — młody, obiecujący reżyser i Witold Zalewski — znany pisarz, kierownik literacki TORU.**

*Film się szybko zmienia. Ostatnie dwa lata przyniosły jeszcze przyśpieszenie. Wykruszają się dawne wzory, zmieniają się motywy treściowe, gatunki, powstają nowe formy widowiska kinowego, nowe sposoby kontaktowania się filmu z publicznością. Ewolucja zawsze istniała, nic nie stoi w miejscu, ale owo przyśpieszenie przemian bierze się chyba z tego, że w dobie ogromnego rozwoju telewizji i technik audio-wizualnych, film otrzymał nowe, inne niż dawniej miejsce w obrębie potrzeb kulturalnych i rozrywkowych współczesnego człowieka i do tego swego miejsca musiał się przystosować.*

*O wszystkich tych sprawach pisaliśmy często na tych łamach. Odnotowaliśmy w FILMIE — i to całą serią wypowiedzi — ową wyraźną przemianę kina, która zarysowała się w latach sześćdziesiątych i na przełomie siedemdziesiątych. Czy film polski odnalazł po tych przemianach miejsce dla siebie? To jest ważne, rodzimy film musi w każdym momencie mierzyć się ze współczesną kinematografią obcą, z jej dawnymi ale i nowymi formami, z jej utworami średnimi ale i arcydziełami.*

*Zauważmy jednak, że mimo znacznych przemian, coś pozostaje w filmie trwałe, prawie niezmienne, w każdym razie w filmie, który dociera do szerokiej publiczności: ostro zarysowana, wyrazista postać bohatera. Zainteresowanie, czasem fascynacja bohaterem pozostaje taka sama jak w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych. Zmienił się tylko jego typ, jego cechy charakterystyczne — ale o tym dalej.*

*Bohater pozostaje więc w dalszym ciągu najlepszym, najpewniejszym pośrednikiem między autorami, ich filmami a publicznością. Wokół niego najlepiej krystalizuje się ład całego utworu. Potwierdzają to wielkie, żywotne kinematografie — takie jak radziecka, a w inny sposób amerykańska: mimo wszystkich przemian kina, mimo ewolucji literatury, bohater trwa.*

*Przywołanie współczesnej powieści jest pod tym względem interesujące. Przed kilku laty publikowaliśmy serię wypowiedzi reżyserów, scenarzystów, pisarzy na temat postaci współczesnego człowieka na ekranie. Najbardziej znaczące wskazywały na to, że nastąpił kryzys: dawny bohater jest dziś zamazany, sens i wartość filmu nie zależy od solidności i oryginalności rysunku głównej postaci. Porównując film z literaturą zwrócono uwagę, że autor sam staje się swoim bohaterem i tematem, a treścią jego opowieści są jego własne duchowe przygody. Czy ta zapowiedź ziściła się? Tak i nie.*

*Tak — jeśli chodzi o współczesny film zwany autorskim, o utwór zbliżony do literatury bardziej niż do tradycyjnego kina. Na całym świecie podobne kino dało o sobie znać, również w Polsce — przypomnijmy filmy Tadeusza Konwickiego, a w inny sposób, niektórych młodych — Zanussiego czy Zebrowskiego. Kino autorskie stało się więc jedną z dróg współczesnego kina, bardzo godną uwagi. Poświęcamy temu kierunkowi dużo miejsca na naszych łamach; ale za granicą, jak i u nas, kino autorskie — choć stało się nurtem ważnym — nie jest i nie może być kinem najbardziej powszechnym.*

*Jeśli bowiem chodzi o film masowy, to mimo całej ewolucji, bohater wcale nie zniknął. Jest kimś innym niż dawny uśmiechnięty, sympatyczny, optymistyczny chłopak, który był trwałym stereotypem kina wielu krajów. Jego rysy są dziś bardziej skomplikowane (co nie znaczy, że stał się nieprzeniknioný), zyskał inny wymiar społeczny, psychologiczny, obyczajowy. Ale nie stracił nic z wyrazistości, jest tworem tak samo pełnym i sugestywnym jak przed laty. Proszę sobie przypomnieć bohaterkę filmu „Początek" Panfiłowa albo niezmiernie popularne i bardzo wartościowe współczesne filmy amerykańskie, takie jak „Bullitt" czy włoskie „Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem". Wszędzie bohater jest wyraźny, atakuje swoją odrębnością, narzuca się wyobraźni. Nic lepszego dotąd nie wymyślono w tej dziedzinie.*

*A w naszym kinie? Zróby wysiłek pamięci: gdzie jest, gdzie była w ostatnich kilku latach postać, która utkwiłaby nam w pamięci — wyrazista, sugestywna, atakująca wyobraźnię? W końcu trzeba się będzie cofnąć do Maćka Chełmickiego z „Popiołu i diamentu", może jeszcze do dwóch lub trzech postaci. I nic, lub prawie nic więcej. Wszyscy inni bohaterowie są zamazani, pozbawieni indywidualności, nieciekawi.*

*Dlaczego tak się dzieje? Czy istnieją wyraźne powody artystyczne, produkcyjne, społeczne? A gdyby taki bohater miał powstać, jaka miałaby być jego sylwetka? Czy literatura współczesna nie przedstawia takich wzorów? Czy brak nam aktorów, którzy mieliby taką postać ucieleśnić? Czy może uwierzyliśmy wszyscy — filmowcy i publiczność — że bohater się przeżył i film go już nie potrzebuje?*

*Te i inne pytania chcemy zadać reżyserom, scenarzystom, pisarzom, aktorom, socjologom. A także Wam, Szanowni Czytelnicy.*

*REDAKCJA*

*Atakuje odrębnością*
„Bullitt" reż. Petera Yatesa

*Narzuca się wyobraźni*
„Początek" reż. Gleba Panfilowa

WITOLD ZALEWSKI

# Bohater: emocje czy refleksje?

Współczesny bohater filmowy — jaki mógłby zainteresować widza, przemówić do wyobraźni widowni — to w moim przekonaniu człowiek zbuntowany przeciwko rozmaitym formom zła, głupoty. Taki bohater ma szansę zafascynowania widzów dlatego, bo wyraża to, co czują; mogą więc zidentyfikować się z nim.

Dyskusja, jaką podejmuje redakcja, dotyczy węzłowej sprawy naszego współczesnego filmu. Nie mniej, gdy przyjrzymy się bohaterom filmów Zanussiego czy Żebrowskiego, znajdziemy w nich nie tylko to, co zostało zauważone i wybite w artykule wstępnym: rozważania na temat dylematów osobowości twórcy poprzez jego medium — bohatera. Jest to świadomy wybór pewnej kategorii bohatera współczesnego: człowieka, który porusza się przede wszystkim w sferze intelektu, stoi wobec otwartych dylematów w sferze świadomości, wobec pytań natury ontologicznej: o cel i sens życia, o swoje miejsce w świecie.

Słowem — znaczący jest sam wybór bohatera, w jakiś sposób uprzywilejowanego, nieprzeciętnego, bohatera, który — skutkiem swych talentów czy bogatej osobowości — jest jakby trochę mniej zdeterminowany przez rzeczywistość społeczną, a zatem ma większą możliwość wyboru. Myślę, że jest to typ bohatera jakby nieco wybiegający w przyszłość; miejmy nadzieję, że taki właśnie bohater będzie odgrywał coraz większą rolę w sztuce, choć dziś masowej widowni on jeszcze nie pociąga. Sama natura jego działania jest nie emocjonalna: bardziej więc przemawia do świadomości, do intelektu, budzi refleksje, a nie emocje. Taki bohater, już ze swej natury niejako, nie porywa w taki sposób, jak czynią to bohaterowie „Obławy", „Incydentu" albo „Bullitta".

W moim przekonaniu bohaterem i wzorem dla mas byłby człowiek o postawie nonkonformistycznej. Trzeba o tym głośno i dobitnie mówić, bo jakże często interesujące, w dobrą stronę orientowane próby niemożliwe są do spełnienia wobec nazbyt wielkiej u nas drażliwości poszczególnych środowisk. Walka ze złem społecznym, jaką bohater filmu podejmuje niejako w imieniu widzów, nie musi mieć przecież nic wspólnego z „szarganiem świętości", z oczernianiem i wyśmiewaniem. Rozwiązanie tego dylematu jest niezbędne, by poszukiwanie współczesnego bohatera masowego filmu przyniosło spodziewany przez nas wszystkich efekt.

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ

# W poszukiwaniu mitu

Postać filmowa nigdy nie staje się prawdziwym bohaterem, jeżeli nie wykracza poza swoją definicję. Odkryli to Amerykanie, którzy potrafili stworzyć wspaniałego bohatera — kowboja. Pastuch, a więc w rzeczywistości człowiek ograniczony, prymitywny, niechlujny — w ich filmach urósł do miary Rolanda, wspaniałego rycerza. Albo: bohaterowie ich filmów kryminalnych, ludzie o czarnych duszach, poprzez zbrodnię zostają wyniesieni w wymiar spraw ostatecznych. Sytuacje, w jakie są wpisywani, niejako powiększają ich moce duchowe. Film amerykański potrafił wyzyskać historię tego kraju dla stworzenia własnej tradycji, mitu i postaci bohatera prawdziwie ludowego, który działa na wyobraźnię widza; wpisany w konkretną rzeczywistość przerasta ją, nie jest codzienny, jest nadzwyczajny.

Gdybyśmy poszukali analogii w naszej historii, stwierdzilibyśmy, że zadatki na takiego autentycznego bohatera mamy, choćby wśród wydarzeń przełomu lat 1944—45. Tymczasem ten cały wstrząs społeczny nie znalazł niemal żadnego odbicia w sztuce. Przyczyny są zapewne różne, ale jedną z pierwszych upatruję w tym, że cała nasza sztuka dźwiga obciążenie literackie, a polska literatura wykształciła bohatera specjalnego typu: bohatera inteligenckiego. Nurt plebejski w naszej literaturze pojawia się późno i kształtuje się opornie. Literackość polskiego kina trwa aż do dziś i zagraża tej sztuce. Widz dzisiejszy w kinie się nie odnajduje.

Sądzę, że dziś bohater winien być nie tylko wzorem, ale też spełniać funkcje kathartyczne: ukazywać masom widzów ich wielkość. Czy te warunki można spełnić? Sądzę, że tak — jednak przy starannym wybraniu konwencji. Wydaje mi się, że konwencja realistyczna jest już na wyczerpaniu, dowodem — jej wyradzanie się w tzw. mały realizm, mówiący o sprawach na poziomie codzienności, nieważnych, śmiesznych. Taki bohater dnia powszedniego jest nieciekawy, nikogo nie porywa. Gdybyśmy chcieli mówić interesująco o człowieku, powiedzmy — dawnym mieszkańcu wsi, który przeszedł społeczny awans — trzeba by opisać cały świat jego nowej wiary, aspiracji, dążeń i potrzeb duchowych — wynieść go ponad przeciętność. Tymczasem, jakże często, zatrzymujemy się na poziomie stwierdzenia, że zdobył mieszkanie z łazienką w Warszawie.

Obok braku tradycji plebejskiej drugim czynnikiem hamującym stworzenie takiego bohatera jest prawda, może banalna, ale podstawowa: sztuka wymaga dystansu czasu dla wyprzedzowania pewnych kontekstów społecznych — a my chcemy operować krótkimi interwałami.

W moim przekonaniu trudności z bohaterem na miarę naszych czasów nie wynikają z zahamowań zewnętrznych, a z logiki, jaka rządzi sztuką: nie stać nas, by stworzyć bohatera ludowego o sile oddziaływania podobnej do kowboja, gdyż pomiędzy zdarzeniem a kreacją musi istnieć dystans czasowy. Jeżeli ten przedział nie istnieje, bohaterowi brak wymiarów, staje się płaski, nijaki. Gdy nie operujemy odległością czasu, stać nas zaledwie na rejestrację, na prosty opis.

Żeby opowiadać o swych bohaterach tak jak w westernach, trzeba operować syntezą. I dlatego właśnie, wobec niewystarczającej perspektywy, brak nam porywających bohaterów naszych czasów.

Powstaje żałosny paradoks. Przyjęło się sądzić, że film współczesny jest miarą dobrej woli, prawdziwego zaangażowania, tymczasem zaś w istocie spycha on twórcę w krótkie odległości, stawia przed niebezpieczeństwem ulepienia bohatera kruchego i miałkiego.

Ja sam bardzo chciałbym zrobić film o współczesności, ale po wielu przemyśleniach wiem już, że nie mogę usytuować mego bohatera w latach siedemdziesiątych. Żeby uchwycić konflikt podstawowy dla naszego „dziś", muszę mu dać jakąś szerszą perspektywę: przynajmniej całego okresu 1945—1970.

Trzeba przecież wyciągnąć wnioski z poetyki Godarda: jego bohater żyje tylko w czasie teraźniejszym, bo reżyser opisuje rozpad, chce ten rozpad zarejestrować niejako w stanie „stawania się". Jego bohater nie jest wyposażony ani w przeszłość ani w przyszłość, bo Godard opisuje rozpad kultury. Robi to konsekwentnie, znalazł środki adekwatne do przedstawianych zdarzeń. Nastawiony na towarzyszenie swojej teraźniejszości, kończy się niejako razem z nią.

Dla naszego bohatera, bohatera wstępującego, takie ograniczenie się do czasu teraźniejszego byłoby zgubne. Nowa epoka szuka swego mitu, swego początku. Nasz bohater musi być wyposażony w przeszłość i być skierowany w przyszłość. Musi działać na trzech płaszczyznach czasowych.

Kiedy mówimy o potrzebie stworzenia bohatera współczesnego, jest to prawda i potrzeba wyraźnie odczuwalna. Koniecznie trzeba jednak przeskoczyć poziom socjologicznej ankiety, stworzyć własny mit, legendę współczesności. Zwłaszcza dziś, gdy telewizja rejestruje zdarzenia natychmiast, w kinie trzeba szukać innej formuły. Sztuka kina oddzieli się zapewne od telewizji przez stosunek do czasu. Ważny jest nie czas fizyczny, a czas wykreowany, może nawet rezygnacja z realistycznego opisu, po to, by oderwać się w legendę, parabolę, mit.

A gdybym miał posłużyć się przykładem doskonałego dzieła współczesnego, które te wszystkie dylematy rozwiązuje — to jest to „Tańczący jastrząb" Juliana Kawalca. I aż dziwne, że dotąd nie znalazł drogi na ekran.

**Zanotowała: E. S-W**

# Mówi

## Eric Rohmer

Autor „Mojej nocy u Maud" i „Kolana Klary" (zdjęcie 4) ukończył film „Miłość, popołudnie", zamykający cykl sześciu „opowieści moralnych".

*— Często spotykam się z pytaniem — mówi reżyser — kim są dla mnie bohaterowie moich filmów, czy należy się w nich doszukiwać rysów autobiograficznych. Odpowiedź nie wydaje mi się interesująca. Identyfikuję się z mymi postaciami tylko na tyle, na ile identyfikuje się z nimi widz.*

*Przywiązuję wielką wagę do wyboru tła, wnętrz i plenerów „opowieści moralnych". Właściwy wybór tła to jeden z niesłychanie ważnych elementów konstrukcji całego utworu. Przygotowuję moje filmy długo, ale praca nad nimi jest w zasadzie skończona w momencie, kiedy stawiam ostatnią kropkę w tekście scenariusza.*

*Kręcę przeważnie w atelier. Duże znaczenie ma dla mnie praca z aktorami, choć nie mam żadnej ustalonej metody kierowania nimi. Najważniejsze jest właściwe obsadzenie roli. Kiedy realizowałem „Moją noc u Maud", nie poświęcałem zbytniej uwagi Trintingnantowi, ponieważ od początku był taki, jakim go chciałem widzieć. Ale mówiąc bardziej ogólnie: aktor nie jest dla mnie przedmiotem, którym dowolnie się manipuluje, lecz istotą myślącą, kimś świadomie współtworzącym mój film. Wyjaśniam moim aktorom, co chcę osiągnąć, opowiadam im wiele o odtwarzanych postaciach, staram się zainteresować ich procesem realizacji. Aktor musi być przekonany, że traktuje się go poważnie. Tylko wówczas można osiągnąć najlepsze rezultaty.*

# Premiery...

## „Doktor Popaul"

Mogłoby się wydawać, że bohater najnowszego filmu Claude Chabrola, Paul Simay (Jean-Paul Belmondo) ma szczególne upodobania: interesuje się wyłącznie brzydkimi dziewczętami. Ale reżyserowi nie chodzi w tym wypadku o analizę psychologiczną czy studium charakteru. Bo bohater jego filmu żeni się z brzydką dziewczyną (wystające zęby, grube szkła krótkowidza, noga w aparacie ortopedycznym) wyłącznie z wyrachowania. Wybranka jest córką chirurga z Bordeaux i wnosi mu w posagu wspaniale wyposażoną klinikę lekarską. Tak więc doktor Popaul osiągnął swój cel, lecz oto następują komplikacje: bohater zapałał namiętnością do szwagierki, Martiny, kobiety pięknej i pełnej wdzięku. Popaul chce ją mieć dla siebie i wszystkimi siłami, z pomocą najbardziej niegodziwych metod, przeciwstawia się jej małżeństwu z innym mężczyzną.

Najnowszy film Chabrola łączy antymieszczańską satyrę z kryminalną intrygą. Akcji sensacyjnej nie można — jak twierdzi krytyka — zarzucić braku zręczności czy tempa. Pułapka, w którą wpada Popaul, jest skonstruowana według najlepszych wzorów gatunku, ale dalszej części filmu brakuje siły i spontaniczności, tak niezbędnych antymieszczańskiej satyrze.

**„Wszyscy bohaterowie — pisze „Le Monde" — są tutaj nędznikami, dialog przeładowany jest przekleństwami. Chabrol i jego scenarzysta Paul Gegauff drwią sobie z publiczności, zrywając ze stylem bulwarowej komedii, której reprezentantem we współczesnym kinie francuskim jest Michel Audiard. Ale Chabrol mógł sobie pozwolić na ten luksus prowokacji, bez podpierania się kryminalną intrygą".**

Podobnie ocenia film krytyk „Le Figaro", Louis Chauvet: **„Doktor Popaul" każe żałować, że Chabrol nie potraktował z powagą i pełną determinacją tematu, który najlepiej odpowiada jego temperamentowi".** Przy okazji krytyk pyta: **„Dlaczegóż, u diabła, wybrano do roli brzyduli jedną z najpiękniejszych aktorek? Mia Farrow (zdjęcie 5), mimo charakteryzacji, zachowuje swą urodę".**

**3**

*Ludowa ballada*
„Jawor i Julianna"

**2**

*Dramat obyczajowy*
Gina Lollobrigida

**1**

*Dramat kryminalny*
Jacqueline Bisset

## „Bieg zająca przez pola"

— to tytuł najnowszego filmu René Clémenta, autora pamiętnej „Bitwy o szyny", „Potępieńców" i „Zakazanych zabaw". Tytułowym bohaterem, owym „zającem" biegnącym przez pola — jest mężczyzna (Jean-Louis Trintingnant), uciekający przed prześladowcami, którzy winią go za spowodowanie śmiertelnego wypadku. Bohater opuszcza Europę i udaje się do Kanady. Szuka początkowo schronienia w Montrealu, a później na wiejskim odludziu, w pobliżu jeziora Saint-Laurent, gdzie w skromnym domu mieszka rodzina zawodowych włamywaczy i przestępców. Ich przywódcą jest Robert Ryan, jego pomocnikami — Aldo Ray, jako brutalny grubas, Lea Massari — kochanka szefa oraz Tisa Farrow — romantyczna nastolatka.

Najlepsza jest pierwsza godzina projekcji — twierdzi recenzent paryskiego dziennika „Le Monde". Jean de Baroncelli. Zręczność reżyserii idzie w parze z mistrzostwem scenariusza pióra Sébastiana Japrisot (autora znanych powieści kryminalnych) i inwencją operatora Edmonda Richarda. Ale uwaga widza zaczyna słabnąć w miarę jak akcja osiąga kulminację. Krytyk uważa, że winę za to ponoszą: skierowanie opowieści w koleiny „czarnego kryminału", zbytnie skomplikowanie intrygi, natrętne akcentowanie, że los każdego z bohaterów przypieczętowany jest śmiercią, zbyt częste uciekanie się do wytartej symboliki. Mimo tych wszystkich wad, konkluzja recenzji jest następująca: **„Rzadko spotyka się filmy francuskie przeznaczone dla szerokiej publiczności, które byłyby tak oryginalne i które posiadałyby tak staranną fakturę. Ambicje autorów „Biegu zająca" zasługują na szacunek".**

# Na plane

## „Jawor i Julianna"

Znany reżyser słowacki Stefan Uher („Gdybym miał karabin") pracuje nad filmem „Jawor i Julianna" (zdjęcie 3). Scenariusz pióra znanego pisarza Alfonza Bednara oparty został na wątkach popularnych ballad ludowych. Film usytuowany został w czasach średniowiecza, nie ma jednak ambicji historycznych. Autorzy pragną przenieść słowackie ballady na ekran w ich czystym, poetyckim ponadczasowym kształcie.

Akcja jest prosta. Matka w wybuchu gniewu przeklina swoją córkę Aniczkę, która zamienia się w jaworo-

1

we drzewo. Trzech wędrownych grajków ścina gałązki i robi z nich skrzypki. Wygrywane melodie niosą jednak ze sobą piętno klątwy. Gdziekolwiek muzykanci się pojawiają — wszędzie panuje smutek i nieszczęście.

Uher realizuje film całkowicie w plenerach, wykorzystując malownicze tło wiosek orawskich. W rolach głównych: Zuzana Kočurikova, Martin Huba, Juraj Kukura oraz grono świeżo upieczonych absolwentów Wyższej Szkoły Teatralnej.

## Film o de Gaulle'u

Francuski aktor estradowy Adrien Cayla-Legrand znany jest ze swego podobieństwa do generała de Gaulle'a. Wykorzystał to reżyser Fred Zinnemann, angażując go do filmu „Szakal", według scenariusza angielskiego dziennikarza Federicka Forsytha. Jest to relacja o fikcyjnym, dziesiątym zamachu na życie głowy państwa francuskiego (dziewięć autentycznych poprzednich — nie udało się).

Przed przystąpieniem do zdjęć Cayla-Legrand musiał jednak poddać się pewnym dodatkowym zabiegom charakteryzatorskim: podniesiono mu nieco nos i silniej zarysowano dolną szczękę. Podobieństwo stało się tak łudzące, że w studio filmowym członkowie ekipy nazywają aktora „monsieur Charles".

# Kto, co, gdzie?

**MADRYT. Gina Lollobrigida (zdjęcie 2) objęła główną rolę w dramacie obyczajowym „Nie mogę znaleźć róż dla mej matki" Rovira Belety. Partnerują jej: Susan Hampshire, Danielle Darrieux, Renaud Varley i Javier Loyola.**

**PARYŻ. François Truffaut skompletował obsadę aktorską do swego filmu „Noc amerykańska". Obok Jacqueline Bisset (zdjęcie 3) wystąpią: Valentina Cortese, Jean-Pierre Aumont, David Markham, Alexandra Stewart i Jean-Pierre Léaud.**

**NEW DELHI. Richard Attenborough przygotowuje w Indiach realizację filmu biograficznego o Mahatmie Ghandim, z udziałem aktorów hinduskich.**

**HOLLYWOOD. Jack Lee Thompson kręci kolejny film z serii „Planeta małp", który nosi tytuł „Zdobycie planety małp". Tym razem chodzi o to, jak po wymarciu psów ludzie próbowali oswoić małpy. Doszło jednak do buntu małp.**

**MADRYT. Orson Welles przygotowuje film oparty na biografii znanego milionera, producenta samolotów a także filmów, Howarda Hughesa. Rolę główną zagra sam reżyser. Zdjęcia mają być kręcone wyłącznie w nocy, żaden z dziennikarzy nie będzie miał wstępu na plan.**

# Ciekawostki

## Na ratunek królowi

*Brytyjscy filmowcy kręcą w Oslo film „Aby ratować króla". Fabuła oparta jest na historycznych wydarzeniach 9 kwietnia 1940 roku, kiedy to rozpoczęła się hitlerowska inwazja na Norwegię i Danię. Hitlerowski sztab generalny opracował szczegółowy plan napaści. Forpocztę wojsk inwazyjnych stanowił pancernik „Bluecher" z 1500 żołnierzami na pokładzie. Otrzymał on rozkaz wpłynięcia w nocy do portu Oslo, wysadzenia desantu, który następnie miał aresztować króla Haakona i rząd oraz opanować węzłowe punkty stolicy, zwłaszcza lotnisko. Operacja nie udała się dzięki odwadze małego garnizonu. Mimo ciemności pancernik został dostrzeżony i ostrzelany z sześciu dział średniego kalibru. „Bluecher" zatonął (wraz z 1200 żołnierzami), zaś król zdołał przedostać się do Anglii.*

# Kronika

## Filmowcy włoscy w senacie

Czołowi przedstawiciele świata filmowego zgłosili w komisji oświaty senatu włoskiego wnioski w sprawie zmiany statutu i reorganizacji weneckiego festiwalu filmowego. Komisja wysłuchała kolejno reżyserów: Rosselliniego, Antonioniego, Petriego, Pontecorvo, Masellego i Loya, a także przedstawicieli środowiska producentów. Zgłoszone przez nich wnioski, choć różniące się między sobą radykalizmem sformułowań, zmierzają do uczynienia z Biennale „prawdziwie demokratycznego forum dla konfrontacji osiągnięć i promieniowania sztuki filmowej, która powinna uzyskać bezpośredni kontakt z jak najszerszą publicznością". Przy okazji Maselli, Pontecorvo i Loy zaprotestowali przeciwko dyskryminacyjnym decyzjom dotychczasowej administracji Biennale i zapowiedzieli, że jeżeli reformy nie spełnią oczekiwań włoskich twórców filmowych, w latach następnych organizować będą oni nadal „Dni Filmu Włoskiego" jako odpowiedź na oficjalny festiwal.

## Doktoraty na Sorbonie

W tym roku obronione zostały na Sorbonie dwie prace doktorskie poświęcone filmowi. Alain Virmaux napisał rozprawę „Pokusa kina u pisarzy francuskich czyli przygody scenariusza". Autor ukazuje związki między filmem a literaturą. Podaje przy tym nieznane fakty, z których wynika, m. in., że Appolinaire i Roger Martin du Gard napisali scenariusze nigdy dotąd nie zrealizowane.

Drugą pracą jest rozprawa znanego historyka filmu Henri Agela: „Tragedia w filmach Jeana Gremillona", poświęcona twórczości nieżyjącego już reżysera francuskiego, autora „SOS" i „Niebo jest dla nas".

5 *Piękna brzydula*
Mia Farrow

4 *Myślący moralista*
„Kolano Klary" — Jean-Claude Brialy

# Liczby

*W 1971 roku w Hiszpanii wyprodukowano 107 filmów fabularnych. Frekwencja w kinach wyniosła 331 milionów widzów, co przy 32-milionowej ludności daje ponad 10 biletów wstępu na jednego mieszkańca (dwukrotnie więcej niż w Polsce, ale dwukrotnie mniej niż w ZSRR).*

# namiętność i gra

## REPORTAŻ Z REALIZACJI „ZAZDROŚCI I MEDYCYNY"

„Zazdrość i medycyna" Michała Choromańskiego była przed czterdziestu laty wydarzeniem literackim i towarzyskim; zdobyła także poczytność poza granicami kraju. Fascynowała śmiałą erotyką, intrygowała psychologiczną intrygą, tworząc wokół osoby jej autora atmosferę skandalu, plotki i domniemywań. Dzisiaj, rzecz jasna, powieść ta nie budzi już żadnych personalnych skojarzeń ani nie roznieca środowiskowych sporów. Atrakcyjna pozostała jednak nadal sytuacja fabularna, którą ów element czasu przeszłego, umarłego mikroświata przedwojennej Polski, nasyca uczuciem nostalgii i szczególną emocją. W tej jakby odrealnionej, nawet egzotycznej aurze, owa historia dziwacznego, męskiego trio i rozbudzającej namiętności Rebeki, nabiera cech sytuacji modelowej, pozwala skupić uwagę na regułach toczącej się gry.

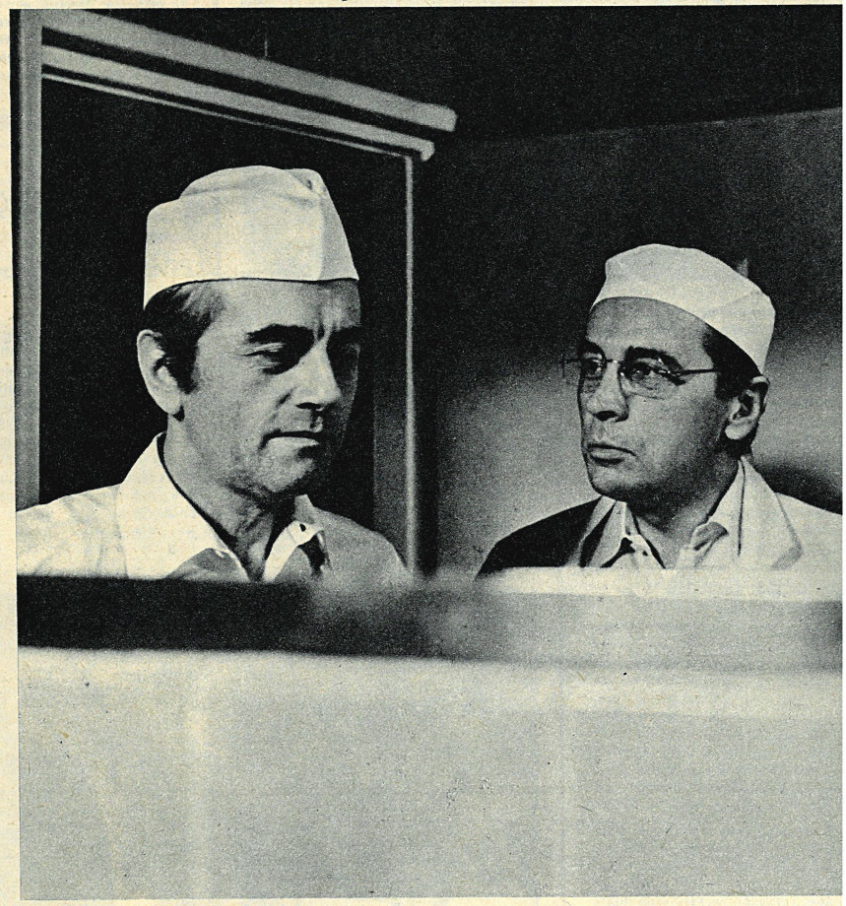
Opowieść o perypetiach zdradzonego męża (a także zdradzonego kochanka), śledzącego żonę-modliszkę, obdarzoną piorunującym sex-appealem — traktowana na serio — byłaby zapewne trudna do przyjęcia; jednakże trwały walor utworu Choromańskiego polega na tym, że sytuacje, które nam prezentuje i postacie, które uruchamia, nabierają w jego interpretacji cech dwuznacznych. Dla uzyskania tego efektu autor „Zazdrości i medycyny" stosuje metodę przesady (także w stylistyce), karykatury i pastiszu, troskliwie komponowanej sztuczności. Ten nurt ironii i cudzysłowu, balansowanie między dramatem i groteską, tak bliskie współczesnej skali wrażliwości, zdaje się wyznaczać trop, którym zamierzają podążyć twórcy filmowej adaptacji powieści.

### FRAGMENT SCENY NA PLANIE

Znajdujemy się w wygodnym, obszernym, w miarę eleganckim apartamencie, zamieszkałym najwyraźniej przez „człowieka na stanowisku". Za weneckimi, ogromnymi oknami, góry w płomieniach jesiennych liści; wiatr porywa je, skłębia, unosi. Wzięty chirurg, doktor Tamten (Andrzej Łapicki), dyrektor Szpitala Wszystkich Świętych w modnej przedwojennej miejscowości kuracyjnej, ubrany z wyszukaną elegancją (flanelowe angielskie ubranie w drobne paski i ciemny, miękki kapelusz o niewielkim rondzie), zbliża się szybkim, elastycznym krokiem do biurka, trzymając na ręku czarnego kota. Pochyla się, otwiera szufladę, ręka bez wahania sięga w dobrze mu znane miejsce, potem cofa się: mały rewolwer typu Browning kal. 6,35 znika w tylnej kieszeni spodni. Doktor Tamten na moment pozostaje w bezruchu, jakby ogarnięty niespokojną myślą, ręka bezwiednym, nerwowym ruchem gładzi lśniącą sierść kota, wreszcie odwraca się i tym samym elastycznym, wystudiowanym krokiem zbliża się do lustra, przez moment przygląda się sobie z wyraźną przyjemnością, niedbałym gestem muska rondo kapelusza i szybko opuszcza mieszkanie. Spojrzenie wielkich, fosforyzujących zielonym blaskiem oczu czarnego kota zdaje się towarzyszyć mu w jego wędrówce. Chirurg idzie wielkimi, zwinnymi krokami, nucąc beztrosko; wiatr wzmaga się, miota liśćmi, z ostrym hukiem zatrzaskują się jakieś drzwi; chirurg odruchowo dotyka ręką tylnej kieszeni, na moment jakby posępnieje; mija aptekę, nagle zawraca, wstępuje do niej, mówi coś do aptekarza, otrzymuje jakieś proszki, zażywa, popija, płaci i wychodzi.

### FRAGMENT PROJEKCJI

Szpital. Korytarze, białe ściany, siostry w kornetach, chorzy, lekarze. Widmar (Mariusz Dmochowski), mąż Rebeki, „człowiek niezależny", mężczyzna o zwalistej posturze, ociężałych ruchach, nabrzmiałej twarzy i przekrwionych, zmęczonych oczach, z widocznym trudem panując nad zdenerwowaniem, opuszcza gabinet doktora Tamtena. Chirurg patrzy za nim przez swoje ciemne okulary, które nałożył aby przystosować wzrok do ciemności gabinetu rentgenowskiego. Wygląda w nich tajemniczo, drapieżnie, groźnie. Widzi jak Widmar zatrzymuje się na końcu korytarza i zaczyna rozmawiać z siostrą przełożoną. Doktor zasępia się, potem idzie do rentgena; wychodząc po chwili z pracowni zbliża się do okna, odsuwa ostrożnie firankę, widzi jak



plamy na ekranie

## O OBOSIECZNOŚCI SNOBIZMU

Snobizm zarzucać jest łatwo; trudniej określić jego oddziaływanie. W dziedzinie kultury mamy do czynienia z pewnym modelem działania społecznych mechanizmów snobizmu; zawężając zaś kwestię do sprawy sztuki od razu dostrzegamy elementarną trudność: otóż, by tak rzec, sztuka i snobizm implikują się wzajemnie. Jeśli mówimy o snobizmie w sztuce, możemy mieć na myśli snobizm wewnątrz-artystyczny, w samej twórczości i snobizm u publiczności, odbiorców. Można by się ad hoc pokusić o definicję, iż snobizm wewnątrz-artystyczny jest rodzajem nieautentycznego stosunku artysty do własnej sztuki, rodzajem „fałszywej świadomości". Myślę, że mamy tu do czynienia z pochodną poczucia wyższości: sztuka wytwarza w artyście poczucie wyższości, które może przerodzić się w poczucie dandysowskiej elitarności, przynależności do czegoś. Snobizm zaspokaja to poczucie wyższości właściwe naturze artystycznej, a także ludzkiej. Skoro jestem artystą — jestem skazany na pańskość sztuki, na wyższość — to jest rodzaj wmówienia, któremu artysta hołduje niejako ponad swoją rzeczywistą rację.

Snobizm u publiczności, czyli nieautentyczne przeżycie sztuki, jest zjawiskiem mającym żywot co najmniej od czasu, kiedy wynaleziono sztukę. Jest to rodzaj kibicostwa, spektatorstwa niezaangażowanego, mającego swe źródło w samej naturze sztuki, która zazwyczaj potrafi komunikować jakieś treści, zanim jeszcze jest w pełni zrozumiała. I z naturą zawodu artystycznego, który może zdawać się pociągający, gdyż na oko wygląda — jakby powiedział Veblen — jako „próżnowanie na pokaz". W owym kibicostwie mogą się kryć wartości pozytywne. Jeśli świat kultury jest światem mikro- i makrofikcji, istnieją formy snobizmu mające wartość kulturotwórczą: przekształcają one mniejszość za-

Widmar rozmawia na podwórzu z sanitariuszem; chirurg idzie pośpiesznie do swego gabinetu, ponownie zbliża się do okna i dostrzega Widmara, który przechadza się po ogrodzie z asystentem doktora, prowadząc ożywioną rozmowę. Chirurg stoi chwilę ukryty za firanką, jakby ważył jakąś decyzję, potem zbliża się do biurka, sięga po wieczne pióro, pisze: „Drogi Willi! Dawno ci jestem winien list, ale dziś szczególnie zapragnąłem podzielić się z tobą moimi problemami, odwiedził mnie bowiem mąż tej pacjentki, którą pamiętasz, operowaliśmy, gdy gościłeś u mnie na urlopie. Historia tej operacji i rola, jaką odegrała w moim życiu, jest tobie, Willi, dobrze znana, choć obawiam się, że wciąż nie doceniasz jej znaczenia...“

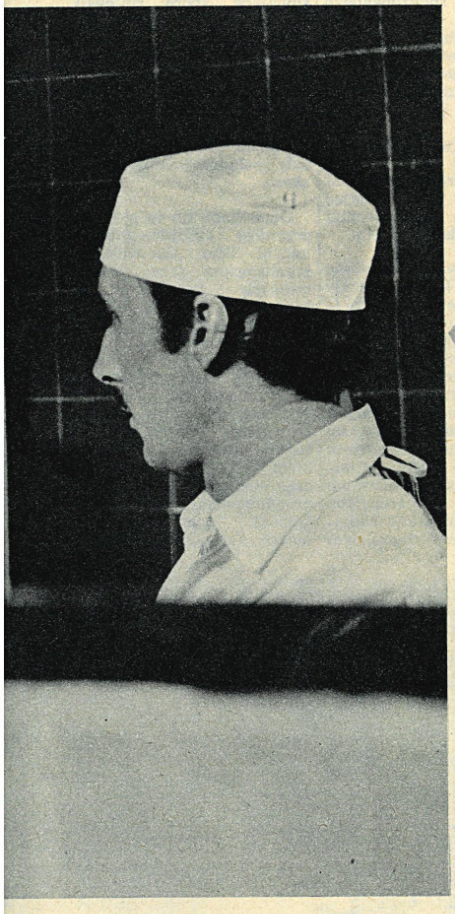
**FRAGMENT SCENOPISU**

Plener: ogród Widmarów, dzień. Słońce przesącza się przez siatkę żółciejących liści, rozmazuje się w złote rozlewiska plam, przenika przez pasma włosów opadających leniwą kaskadą na nagie kobiece ramię. Usta są blisko, blisko; rozwarte, wilgotne wargi, białe połyskliwe zęby i w ich szczelinie czający się różowy język (...). Źrenice rozszerzone ekstatycznie, zasłona ciężkich powiek opada wolno, opada... wirowanie... wolne, zwalniające wirowanie... Drgające liście w słońcu... słońce niskie, skośne, i chłopiec biegnący, nie, płynący w powietrzu, wśród krzaków malin brodzący po kostki w żółtych liściach... chłopiec płynący, latający... Widmar ocknął się. Gazety i pisma na trawniku koło hamaka. Z okładki patrzy uwodzicielsko platynowa blondynka z cienko zarysowanymi brwiami. U dołu podpis: „Betty Grable — gwiazda Paramountu“, u góry winietka „AS“ nr 35, 13 września 1937 roku, cena 40 gr.

W kadrze obok pism ukazują się nagle zakurzone, podarte buty. Widmar podnosi wzrok, koło wezgłowia hamaka półukryty za pniem drzewa stoi Boruch, mały, może dziesięcioletni żydowski chłopiec. Podaje Widmarowi brązowy pakiet. — To dla pana anonimowe papiery — mówi, pospiesznie odwraca się i odbiega w stronę ogrodzenia. Widmar wyjmuje z paczki gruby zeszyt w czarnej okładce z ozdobną nalepką. Czyta napis: „O zdradzie“. Widmar purpurowieje. Otwiera okładkę zeszytu i natrafia na kartkę papieru listowego, czyta: „Biedny rogaczu, tę garść wspomnień zamiast testamentu przesyła ci na pożegnanie twoja niegdyś — Zofia D.“.

Włodzimierz Boruński

**ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK**



Od lewej: Andrzej Łapicki, Edmund Fetting i Andrzej Mrowiec

★

Autentycznym miejscem akcji powieści Choromańskiego było Zakopane. Jednakże tamto Zakopane z lat trzydziestych już nie istnieje. „— Kurort przekształcił się w powiatowe miasto, tyle, że dziwnie położone“ — mówi Janusz Majewski. Dlatego też reżyser filmu zdecydował się przenieść akcję „Zazdrości i medycyny“ do Krynicy. Jest to bowiem ciągle jeszcze kurort w dawnym stylu. Wojna ominęła to miejsce, nie odmieniła pejzażu, owych secesyjnych, budzących zaufanie „domów zdrojowych“ i dziwacznych pensjonatów sprzed pierwszej wojny światowej utrwalonych na obrazkach Nikifora. Miejsce jakby stworzone do rozegrania tej historii o biednym żydowskim krawcu, pięknym doktorze, zazdrosnym mężu i niewiernej Rebece.

**ANDRZEJ MARKOWSKI**

interesowaną w większość zaintrygowaną. Są to rzeczy znane. Należy bowiem odróżnić „snobizm w dobrej wierze“ od pozytywnego „snobizmu w dobrej sprawie“.

Snobizm w obu wypadkach jest na ogół antykonserwatywny. Różnice jednak są dość znaczne: snobizm dla artysty jest środkiem, a dla publiczności celem, z czego wynika, że artysta chętniej przyznaje się do snobizmu, ponieważ wynika on z poczucia wyższości, publiczność rzadziej, ponieważ wynika on z jej poczucia niższości. Poza tym w snobizmie uzewnętrznia się przede wszystkim stosunek artysty do publiczności i stosunek publiczności wobec samej siebie. Wspólne jest to, by „być na bieżąco“ i że tak jest elegancko.

I tu dochodzimy do sfery odczuć: wszelkie określenia autentyczności w kulturze są nieostre i relatywne. Więcej: w kulturze „autentyczne“ bywa to, co dana jednostka lub dana grupa za „autentyczne“ właśnie uznaje (nie mówię w tej chwili o autentyczności tradycji w kulturze, bo to zupełnie inna sprawa). Kłopot tylko w tym, że nie kontaktujemy się nigdy ze snobizmem przez duże S, tylko z Piotrem lub Janem, których za snobów mamy, lub z grupą, której skłonności takie my właśnie przypisujemy.

Snobizm a sprawa polska. Wyrósł on na przekonaniu, zadawnionym w naszej kulturze, że istnieją jakieś centra kulturalnych wtajemniczeń, na które trzeba się orientować. Przez wieki całe takim miejscem świetym był np. Paryż. Stąd zrodziła się prowincjonalna konieczność „dorównania“, która kiedyś Irzykowski ujął w teorię o plagiatowym charakterze przełomów kulturalnych (literackich) w Polsce. Lecz tu właśnie pojawia się zjawisko odwrotne, a które wyrządza — zwłaszcza na gruncie literatury i filmu — niejakie szkody. Zwyrodnienia snobizmu stanowią pożywkę dla orientacji myślowej, którą nazwałbym antysnobistyczną. Jest u nas możliwe, że ktoś na łamach pisma kulturalnego chwali się, że nie doczytał „Ulissesa“ do końca. Proszę mnie dobrze zrozumieć: nie idzie o sam fakt niedoczytania, lecz o rodzaj chwalby, która zastępuje argumenty antysnobistyczną anatemą. Skoro się czegoś nie może, nie umie, bądź nie chce, odbezpiecza się rewolwer snobizmu. Antysnobizm staje się oznaką, rodzajem ujawnienia braku intelektualnej argumentacji.

**KRZYSZTOF MĘTRAK**

# Mannheim 72

**Od naszego specjalnego wysłannika**

**Jeszcze poprzedniego wieczoru przed kinem „Planken" stała spora kolejka statecznych obywateli Mannheimu — wyświetlano już trzeci tydzień „Ojca chrzestnego". Nazajutrz sceneria zupełnie się zmieniła: na neonie pojawił się napis obwieszczający XXI Międzynarodowy Tydzień Filmowy, a drzwi kina poczęli szturmować młodzi ludzie, ukrywający pod pelerynami zwinięte transparenty.**

JERZY PELTZ

Atmosfera była dość nerwowa, gdyż na inauguracji (prócz kilku innych filmów, m. in. „Systemu" Janusza Majewskiego) pokazano „Kippe, Mannheim-Rheinau, Heuweg" — film o życiu w „Kippe", czyli domu, w którym zorganizowano z prywatnej inicjatywy azyl dla młodych ludzi przebywających poprzednio w więzieniach i domach poprawczych. Za fasadą zamożnego mieszczańskiego Mannheimu kryje się wiele nie rozwiązanych problemów społecznych — i wspomniany film, zrealizowany przez kilku miejscowych zapaleńców, chciał to udowodnić. Eksperyment z „Kippe" trwa już 9 miesięcy i jest na ogół udany (mieszkańcy domu rządzą się sami, w większości pracują, dają na swe utrzymanie 250 marek miesięcznie), ale lokalne władze niezbyt chętnie powitały tę inicjatywę i nie poparły jej finansowo. Stąd poruszenie na sali i wypisane na transparentach hasła. Miejscowa prasa miała oczywiście nazajutrz gotowe tytuły, m. in. ogłoszono apel do wszystkich stacji telewizyjnych w NRF, aby wyświetliły u siebie „Kippe" i pomogły w ten sposób finansowo mieszkańcom domu.

Początek był więc obiecujący. Festiwal w Mannheimie (istniejący od 1952 roku) ma zresztą niezłe tradycje: popierano tu zawsze twórczość młodych filmowców, czego wyrazem jest Wielka Nagroda, przeznaczona dla pełnometrażowego utworu debiutującego reżysera: ma ona stanowić legitymację, z którą młody twórca mógłby pójść w świat. W poprzednich latach zdobywały tutaj nagrody takie filmy, jak „O czymś innym" Chytilovej, „Pociągi pod specjalnym nadzorem" Menzla, „Chłodnym okiem" Wexlera, a także „Śmierć prowincjała" Zanussiego i wiele polskich krótkometrażówek. Przy tych ambitnych założeniach, preferujących twórczość nieszablonową, poszukującą nowych rozwiązań, profil ideowy imprezy jest dość metny i zdaje się, że sami organizatorzy nie mają w tej mierze sprecyzowanego zdania. Zostawiają więc wolną rękę jury, które ma decydować o nagrodach bez jakichkolwiek nacisków. W tym roku gremium temu przewodził Jerzy Kawalerowicz.

Po emocjach wywołanych filmem o „Kippe", dzień powszedni festiwalu okazał się nieciekawy. W programie znalazło się wiele filmów byle jakich, a jeśli nawet pojawił się rodzynek, to z reguły znany już z niedawnych festiwali w Locarno i Pesaro (choć były i pozycje wyświetlane przed rokiem w Wenecji, np. „The Arpe Statue"). Nie można też było dopatrzeć się myśli przewodniej w poszczególnych zestawach; wszystko było dość dokładnie przemieszane — filmy długie z krótkimi, dokumentalne z animowanymi, polityczne z krajoznawczymi, kinowe z telewizyjnymi. Oczekiwaliśmy przede wszystkim interesujących filmów z NRF, do czego mogłaby upoważniać aktualna sytuacja polityczna w tym kraju (zbliżające się wybory) i występujące tu co jakiś czas napięcia w środowiskach robotniczych. Na tegorocznym wiosennym festiwalu w Oberhausen było takich pozycji sporo, ale w Mannheimie obejrzeliśmy właściwie tylko jeden godny uwagi film o tej tematyce — „Wollandowie" Marianny Lüdcke i Ingo Kratischa — nagrodzony przez FIPRESCI. Jest to fabularna opowieść o młodej rodzinie robotniczej (niektórzy określali ją mianem niemieckich „Matysiaków"), zrealizowana z prostotą, ale i drobiazgową uwagą dla nurtujących te środowiska problemów: uczestniczenie w ogólnej konsumpcji (mieszkanie, samochód itp.), stosunki w pracy — bohater jest spawaczem w dużej fabryce, solidarność zawodowa wobec majstrów, pracodawców i ugodowych związków zawodowych, organizowanie strajku. Z inwencją przedstawili też twórcy, jak wszystkie te problemy przełamują się w świadomości samej rodziny: żony bohatera, rodziców, teściów — dwóch różnych pokoleń.

„Wollandowie" stanowili jednak wyjątek. Wyciszeniu aktualnej tematyki społecznej towarzyszyły na festiwalu liczne zachodnioniemieckie pozycje o marginaliach obyczajowych, m. in. o miłości lesbijskiej (aż trzy filmy). Ale choć ich twórcy powoływali się na jakieś wspaniałe odkrycia formalne i usiłowali nadać swym utworom rangę humanistycznych uogólnień — nikt nie dał się na to nabrać; nawet miejscowa prasa określała je pogardliwie jako „Nichtsfilme", zarzucając przy okazji komisji selekcyjnej festiwalu, że dobierała program z zamkniętymi oczami. W tej sytuacji, nie mając czym zaintrygować mannheimskiej publiczności, uczyniono wiele hałasu wokół filmu „Lekcja historii" Jean-Marie Straubа, opartego o fragmenty powieści Brechta „Interesy pana Juliusza Cezara"; słynny dramaturg, uciekając się do przykładów z historii, demaskuje tutaj wpływ wielkiego kapitału na politykę i ważkie wydarzenia dziejowe. Film Straubа miano pokazać wieczorem w specjalnym programie „Filmy roku", ale zaprotestowało przeciw temu wydawnictwo Suhrkamp ze Stuttgartu, które reprezentuje interesy rodziny Brechta. Natychmiast posypały się liczne oświadczenia Straubа i kierownictwa festiwalu, film demonstrowano nieoficjalnie późno w nocy w kinie na peryferiach, ale choć nie wzbudził spodziewanego entuzjazmu (pięć osób — bankier, chłop, adwokat, poeta i narrator wygłaszają kolejno w teatralnej manierze tasiemcowe dialogi), nazajutrz po pokazie oświadczeń było jeszcze więcej. Zabawa taka trwała przez kilka dni, aż na szczęście Straub wyjechał do Rzymu, zapowiadając na peronie nieubłaganą walkę z wydawnictwem.

Na festiwal nadesłano filmy z 28 krajów (kraje socjalistyczne były reprezentowane przez Polskę, Węgry i Bułgarię). Tak się jednak złożyło, że jedyny poważny akcent polityczny dotyczył sytuacji w Ameryce Łacińskiej, chyba zresztą nie bez kozery, bo temu regionowi poświęca się tu wiele uwagi. Na odbywających się w nocy, po pokazach, konferencjach prasowych zbierano podpisy pod apelem żądającym uwolnienia aresztowanych przed kilku miesiącami filmowców kolumbijskich (m. in. Carlosa Alvareza, autora „Co to jest demokracja?", nagrodzonego w Oberhausen przez FIPRESCI). Na ekranie natomiast obejrzeliśmy kilka filmów o Brazylii, Boliwii i Chile, przedstawiających — na ogół dość rozwlekle — sytuację społeczną w tych krajach. Tak się złożyło, że telewizyjny włoski film o Brazylii w reżyserii Giovanni Damianiego, opisujący nędzę i głód ludności pochodzenia tubylczego, sąsiadował z dobrze skądinąd zrobionym filmem szwajcarskim „Tradycja ludowa" Markusa Imhoofa, gwałtownie protestującym przeciw obżarstwu rodaków, objawiającym się zwłaszcza przy okazji uroczystości rodzinnych (chrzciny, wesela, pogrzeby). Ale te nasuwające sporo refleksji skojarzenia ustąpiły wkrótce głębszemu zamyśleniu się nad tym, jakie kierunki współczesnego filmu mogą i powinny dokumentować (nie w sposób amatorski) walkę o wyzwolenie społeczne, prowadzoną przez ludy południowoamerykańskie.

Odpowiedź na to pytanie przyniósł chilijsko-amerykański film „Co robić?", zrealizowany przez grupę młodych twórców pod kierunkiem Saulo Landaua, Niny Serrano i Raula Ruiza. Udowodnili oni, stosując metodę przypominającą „Z" Costy-Gavrasa czy „Chłodnym okiem" Wexlera, że poważne filmy polityczne można także robić posługując się językiem artykułowanym, łącząc elementy dokumentalne i fabularne klamrą estetycznej poprawności, a nawet doskonałości for-

*Pełnia życia* „Sindbad"

malnej. „Co robić?", pełnometrażowy film z udziałem zawodowych aktorów, ukazuje na przykładzie działań sześciu osób z różnych ugrupowań politycznych, sytuację w Chile w okresie, kiedy na jesieni 1970 roku dochodził do władzy Front Ludowy z prezydentem Allende na czele. Gwałtowne manifestacje uliczne towarzyszą tu zakulisowym rozgrywkom politycznym, skrytobójczym zamachom bojówek prawicowych i infiltracji agentów CIA. Nieco pocztówkowy, „lelouchowaty" charakter niektórych sekwencji nie przyćmił ogólnego wrażenia — i wydawało się, że film ten, obok naszego „Ocalenia" Edwarda Żebrowskiego i węgierskiego „Sindbada" Zoltana Huszarika, jest najpoważniejszym kandydatem do Wielkiej Nagrody miasta Mannheim.

Trzeba bowiem powiedzieć, że jechaliśmy do Mannheimu z wielkimi nadziejami. „Ocalenie", film, którego nie trzeba na tych łamach rekomendować, wydawał się doskonałą kandydaturą na ten właśnie festiwal, ze względu na swą dojrzałość artystyczną i ważki temat, poruszający najbardziej uniwersalne sprawy ludzkiej egzystencji. „Sindbad" z kolei, dzieło o niezwykłej urodzie plastycznej, rozkosznie — choć nie bez głębszej refleksji — zanurzone w dziewiętnastowiecznym świecie beztroskiego budapeszteńskiego mieszczaństwa, reprezentował bogatą paletę możliwości współczesnego kina węgierskiego. Ale oba filmy nie wywołały tu prawie żadnego zainteresowania, a międzynarodowe jury (przy opozycji Węgra Bacsó i Jerzego Kawalerowicza) uznało je za akademickie. Bardziej niż „Co robić?" podobał się także większości jurorów argentyński film „Zjednoczona rodzina w oczekiwaniu na powrót Hallewyna" w reżyserii Miguela Bejo — i on też, przy akompaniamencie gwizdów i wycia publiczności, otrzymał owe 10 tysięcy marek. „Zjednoczona rodzina" to prawie stuminutowy, na poły amatorski film, nakręcony w 15 dni, rojący się od obscenów, zawierający także elementy teatru ulicznego, cyrku, horroru; straszna rodzinka oczekuje przez całą noc pojawienia się Hallewyna (boga, ducha, monstrum, może Perona?) a wszystko to ma być „zespołem archetypów kina" i stanowić straszliwe oskarżenie rządzącego w Argentynie reżimu.

W krzyżowym ogniu pytań jurorzy przyznali wprawdzie, że film nie jest zbyt dobry, ale przecież trzeba było komuś dać te parę tysięcy, więc lepiej, żeby dostał je biedny filmowiec z Argentyny niż Polak czy Węgier, gdzie produkuje się filmy za pieniądze państwowe. Na co natychmiast zareplikował Zygmunt Kałużyński, nazywając festiwal w Mannheimie imprezą Czerwonego Krzyża.

**JERZY PELTZ**

# PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

*Taniec życia*
„Eliso"

**Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kino dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".**

## GRUZIŃSKI EISENSTEIN

Druga połowa lat dwudziestych to okres szczytowego rozwoju radzieckiego kina niemego. Siergiej Eisenstein swoimi filmami „Strajk", „Pancernik Potiomkin" i „Październik" rewolucjonizuje sztukę filmową: wprowadza na ekran masę ludzką jako bohatera; doskonali język filmu, nowatorsko posługując się montażem; zadziwia śmiałością swej teorii kina intelektualnego. Dziga Wiertow otwiera nowe perspektywy przed filmem dokumentalnym. Wsiewołod Pudowkin stara się wykorzystać możliwości plastyczne kina równolegle z eksponowaniem aktora, tworząc w oparciu o powieść Gorkiego niezapomniane portrety jej bohaterów w „Matce". Rodzi się filmowa epika rewolucyjna. Kinematografia, podobnie jak cała sztuka radziecka, zdaje się kipieć od eksperymentów, poszukiwań, manifestów. Grigorij Kozincew i Leonid Trauberg, twórcy grupy zwanej Fabryką Ekscentrycznego Aktora (FEKS), osiągają zadziwiającą ekspresję stylistyczną w sfilmowanym „Szynelu" Gogola. Lew Kuleszow formułuje swoje zasady operowania filmowym aktorem i posługiwania się montażem.

Odkrywcze prace rosyjskich twórców, a zwłaszcza wykłady Lwa Kuleszowa w Tbilisi w roku 1926, inspirują dwudziestokilkuletniego reżysera Nikołaja Szengelaję. Wielbiciel poezji Majakowskiego marzy o „filmie, w którym udałoby się konstruktywnie wykorzystać krajobraz". Rozumie jednak, że eksperyment może mieć głębszy sens wtedy, gdy będzie służył wyrażeniu nurtujących rodzimą sztukę i cały naród idei, pragnień, konfliktów.

W pierwszym swoim filmie „Giulla" (1927), zrealizowanym wespół z Lwem Puszem w oparciu o znaną gruzińską powieść, ukazuje los kobiety w dawnej Gruzji. Młoda dziewczyna, odsprzedana bogaczowi, bezskutecznie broni swego prawa do miłości i ginie w finale. Pod względem realizatorskim film stał jeszcze na pograniczu starego i nowego kina, przypominając kręcone chętnie w tym czasie egzotyczne melodramaty.

Rok później Szengelaja realizuje w oparciu o scenariusz Siergieja Tretiakowa (współpracownika Eisensteina i przyjaciela Majakowskiego) film „Eliso". I choć tym razem fabuła zaczerpnięta jest także ze znanej powieści a tematem historia kochanków rozdzielonych religijnymi barierami — akcenty kładą autorzy na czymś zupełnie innym. Bohaterem filmu staje się — po eisensteinowsku — zbiorowość ludzka: mieszkańcy wioski w północnym Kaukazie, skazani przez władze carskie na wysiedlenie do Turcji. Problematyka filmu zyskuje dzięki temu dramaturgiczną wieloplanowość: jest dokumentem eksterminacyjnej polityki władz wobec mniejszości narodowych, stanowi obraz tragedii niewielkiej społeczności i jej walki o przetrwanie, maluje portrety i indywidualne dramaty bohaterów. Surowa kaukaska przyroda, piękno górskiego pejzażu stanowią na przemian harmonijne tło lub kontrapunkt rozgrywających się wypadków.

Fabuła „Eliso", podobnie jak fabuła „Pancernika Potiomkina" czy innych klasycznych filmów, da się streścić w kilku zdaniach i nie w ilości zdarzeń tkwią jej walory.

Oddział konnych Kozaków wdziera się do wsi, by zastraszyć i wygnać mieszkańców, ale bierny opór gromady obraca wniwecz zamiary żołdaków. Wtedy dowódcy udaje się podstępem uzyskać podpisy na prośbie o wysiedlenie. Gdy zdrada wychodzi na jaw, zrozpaczeni mieszkańcy podpalają własne domostwa — nie chcą zostawić wrogowi niczego. Ale sami też już nie mają nic. Krętymi górskimi ścieżkami rusza żałobny pochód wygnańców. Podczas marszu w nieznane, rośnie przygnębienie, bezradność zamienia się w rozpacz. W drodze umiera jedna z kobiet. Czy taki sam los czeka wszystkich pozostałych? Żałość i ból poczynają przybierać rozmiary zbiorowej histerii. I wtedy jeden z najstarszych wiekiem wygnańców każe muzykantom grać rytmiczną, ognistą lezginkę. Ludzie stają jak oniemiali, a potem stopniowo rytm tańca zaczyna porywać wszystkich. Jeszcze mają łzy na policzkach, a już klaszczą w dłonie, nogi podrygują w drobnych, coraz szybszych krokach. Krąg tańczących powiększa się z każdą chwilą. Żywioł życia, jakby zaklęty w odwiecznym rytuale ludowych pląsów, bierze górę nad nieszczęściem, rozpaczą, śmiercią. Naród, nawet najmniejszy, nie może zginąć — jest nieśmiertelny.

Jest rzeczą niezwykłą, że ta porywająca muzyczno-taneczna sekwencja stanowi sekwencję n i e m e g o filmu. Szengelaja potrafił dzięki znakomitemu zrytmizowaniu montażu osiągnąć środkami plastycznymi to, co później nie zawsze udawało się realizatorom nawet z pomocą grzmiącego muzyką i tupotem nóg ekranu. Pokazał, jak wspaniałe efekty dadzą się osiągnąć dzięki estetycznemu organizowaniu ruchu, czasu i przestrzeni filmowej, jak uniwersalny potrafi być język niemej sztuki, czyniąc zrozumiałym każdemu sens tragedii dalekiego, zagubionego w górach Kaukazu narodu.

Dzięki takim filmom, jak „Eliso", kino stawało się sztuką prawdziwie międzynarodową, osiągając zadziwiającą dojrzałość artystyczną. Były to szczyty, ale i zarazem łabędzi śpiew Niemej Muzy.

**ZBIGNIEW PITERA**

# zapiski krytyczne

## ● SPORT JAKO PANTOMIMA ● SPEKTAKL I RZECZYWISTOŚĆ ● PRZYSZŁOŚĆ – BEZ EMOCJI ●

*CZWARTEK*

*W „Ekranie" uwagi Rafała Marszałka o Olimpiadzie w telewizji, o tym zupełnie nowym rodzaju spektaklu. Marszałek powiada, że kamera potrafi pokazać to, czego na ogół, obserwując zawody sportowe z trybuny, nie dostrzegamy, np. rozpacz zawodnika, który przegrał. Ale — powiada dalej — i na to znalazł się sposób. Sportowcy świadomi, że są obserwowani, nakładają maskę. „...Champion bokserski nauczył się zadawać szyku nawet wtedy, gdy jak Amerykanin Bobick jest pobity i zmaltretowany; mistrzowie sztangi naśladują zachowanie filmowych samurajów, a przeciętna lekkoatletka odgrywa na skoczni w dal całą pantomimę dramatyczną na temat »porażka«... I rzeczywiście poczciwe kamery tę aktorską sztuczkę biorą za dobrą monetę. Telewizja łudzi się, że usidliła człowieka, a tymczasem edukuje aktora".*

*PIĄTEK*

*Kiedyś może socjolodzy opracują to wtargnięcie pozawidowiskowej rzeczywistości do telewizyjnego spektaklu. 10 września, bodaj po południu, dowiedzieliśmy się o ataku arabskich partyzantów na siedzibę izraelskiej ekipy olimpijskiej. Z początku nadano komunikat na ten temat, niedługo później na ekranie jeden z napastników na balkonie okupowanej siedziby. Zdejmowany z daleka, wyglądał jak kukła, nie widać było jego twarzy; niepewnie poruszał się po balkonie i coraz spoglądał w dół. A później (czy wcześniej) znów jacyś ludzie na dachu, w załomach murów. Spiker powiedział, że to są strzelcy wyborowi, którzy chcą odbić uwięzionych.*

*Do końca, do dziś nie wiadomo, jak wszystko było. Co się działo, kiedy partyzanci do izraelskiej siedziby wtargnęli i co się działo tam dalej podczas wielu godzin pertraktacji. Telewizja w kolejnych dziennikach pokazywała wciąż tego kręcącego się po balkonie człowieka i strzelców wyborowych na dachu. W środek transmisji olimpijskich tak pięknie uregulowanych, pośród działań ludzkich wyrzyserowanych, w nasz stan, nas widzów, przypominający oczyszczające przeżywanie teatru, weszło to nieprzewidziane i niewyjaśnione do końca.*

*A rano wiadomość, że zakładnicy nie żyją. Urwały się na dobre olimpijskie transmisje. Na ekranie wczorajsze obrazy i nowe, ale nowe już po czasie, bo oni nie żyją, a myśmy oglądali światła wznoszących się helikopterów, później światła lotniska, gdzie kamer nie wpuszczono i fotoreporterzy fotografowali tylko zamkniętą bramę.*

*PIĄTEK*

*Żałuję, że nie pokazywano w naszej telewizji meczu o mistrzostwo świata między Fischerem a Spasskim. Podobno jego przebieg publiczność śledziła na wielkim ekranie opodal miejsca, gdzie się toczył. Jak w wypadku transmisji olimpijskich, przysunięto arenę wydarzeń blisko oczu widowni. Podobno na ekranie była sama szachownica, sama arena, bez ludzi, którzy grali. Chociaż ciekawe byłoby ich też oglądać, czasem ciekawiej niż teren walki. Ale może to już „literatura", nie szachy?*

*Transmisje z Olimpiady pod tym względem miały pełniejszy charakter. Z początku zawsze widzieliśmy daną konkurencję na żywo i wszystko naraz, jak widzimy w autentycznej rzeczywistości, tylko licznik w rogu ekranu notował sekundy. Następnie puszczano już zarejestrowany obraz w zwolnionym tempie, mogliśmy wtedy obserwować samą technikę wyczynu sportowego.*

*W pamiętnym ostatnim meczu polskich piłkarzy o złoty medal olimpijski — zresztą we wszystkich lepszych meczach — mieliśmy możność, znów niby widzowie zmagań między Fischerem a Spasskim, obserwować czystą strategię walki (im poprawniejszy mecz, tym mniej w nim miejsca na „życie"; im poprawniejszy mecz, tym mniej zbliżeń na ekranie, więcej planów ogólnych). Myślę, że emisje sportowe będą z czasem coraz bardziej „techniczne" i śledząc obraz boiska, potrafimy tylko z wielkim trudem (i zarazem z wstydliwym poczuciem anachroniczności naszych usiłowań) odczytać z niego ludzkie emocje. Nie wiem zresztą czy to źle.*

**ALEKSANDER JACKIEWICZ**

# FILM pisał przed 25 laty...

Nr 28 z DNIA 1 LISTOPADA 1947 (dwutygodnik). Z artykułu „Publiczność i filmy": „Ostatnio utworzono Międzynarodową Federację Kinoklubów, która grupuje 25 państw. W Polsce kluby filmowe jeszcze nie istnieją, a jedynym terenem, na którym wyświetlane są filmy o charakterze specjalnym, są kina oświatowe. »Film Polski« stara się przy zakupie filmów zagranicznych wybrać możliwie najciekawsze i najbardziej wartościowe obrazy, jasną jest jednak rzeczą, że nie wszystkie filmy, które pragnęliby zobaczyć miłośnicy sztuki filmowej, znaleźć się mogą na naszych ekranach. Dlatego też jest rzeczą konieczną zorganizowanie na terenie Polski klubów kinowych, w których wszyscy interesujący się poważnie sprawami filmu mogliby oglądać zarówno żelazny repertuar X Muzy, jak i wszystkie filmy, które bądź nie nadają się do eksploatacji masowej, bądź schodzą zbyt szybko z ekranów".

Na rocznicę Rewolucji Październikowej. „Związek Radziecki święci uroczyście 30 rocznicę Wielkiej Rewolucji Październikowej. Kinematografia radziecka, która żywo reaguje na wszelkie wydarzenia i aktualne problemy swego kraju, godnie przygotowuje się do tej historycznej daty, dając widzowi cały szereg filmów fabularnych i dokumentalnych na tematy rewolucyjne. Dla uczczenia rocznicy rewolucji Centralne Studio Filmów Dokumentalnych wypuszcza na ekran nowy barwny film »Dzień zwycięskiego kraju«. Film ten na tle wydarzeń jednego tylko dnia pokaże osiągnięcia ZSRR do dnia 30 rocznicy rewolucji".

Recenzje. „Gdy wychodziłem z kina ręce mi drżały, a włosy moje gwałtownie pokryła siwizna. Widziałem już filmy złe, widziałem filmy jeszcze gorsze, ale takiego filmu jak »Belita tańczy« jeszcze nie widziałem. Na Atlantyku (zamarzniętym oczywiście) Belita tańczy na łyżwach. Jak myślicie, co można tańczyć na tle Statuy Wolności? »Eroicę« Beethovena! W tym miejscu zemdlałem".

Wiadomości zagraniczne. „Twórca filmu amerykańskiego, David Wark Griffith, zapytany o to, jaki film bieżącego roku najbardziej mu się podobał, wybrał film brytyjski »Niepotrzebni mogą odejść« za zalety scenariusza, reżyserii i gry Jamesa Masona. Film ten już wkrótce ukaże się w Polsce".

Odpowiedzi redakcji. „Kluba Henryk — Pisze Pan: »W związku z rocznicą FILMU urządziliśmy sobie w szerokim gronie kolegów wewnętrzny konkurs na najlepszy numer FILMU i najładniejszą gwiazdę na okładce. Za najlepszy numer został uznany 19, za najładniejszą aktorkę Simone Renant«. Dziękujemy za słowa uznania".

*„POŚLIZG" (Polska). Charakterystycznym motywom kina Skolimowskiego dał wytrawny dokumentalista, Jan Łomnicki, europejski polor, tempo, barwę.*

*„MIŁOŚĆ" (Węgry). Należy polecić ten film wszystkim, których bulwersuje drastyczność współczesnego kina, zarówno obyczajowa, jak psychologiczna i moralna. Znajdą oni, jakże rzadko dostępne im teraz, pocieszenie.*

*„DWIE ALBO TRZY RZECZY, KTÓRE WIEM O NIEJ" (Francja). Godard epatuje, ironizuje, komiksuje, socjologizuje, ankietuje, bawi się erotyką, polityką, budownictwem mieszkaniowym, prostytucją i dobrobytem. I niestety — nudzi.*

*„BOLESŁAW ŚMIAŁY" (Polska). Suma dobrych chęci, ciekawych zamysłów, artystycznych indywidualności — nie dała spodziewanego efektu. Zabrakło dramatu władcy, który stanął w obliczu zupełnej klęski.*

# Nasi recenzenci pisali...

*„WALERIA I TYDZIEŃ CUDÓW" (Czechosłowacja). Atmosfera na wskroś oryginalnej Nezvalowskiej poezji, duch wyzwolonej niepokojącej fantazji.*

*„SZKLANA KULA" (Polska). Autorzy, portretując młodych, spodziewali się, iż z samego obserwowania ich wyniknie jakaś prawda ogólniejsza.*

*„DZIKIE DZIECKO" (Francja). Powrót do pierwotnych źródeł inspiracji Truffauta. Kolejny film o niedoskonałym opanowaniu przez ludzi techniki porozumienia się.*

*„KAJDANKI" (Jugosławia). Wokół filmu rozgorzała w Jugosławii dyskusja, ale niezależnie od niej — jest to dzieło niemal doskonałe.*

*„OCALENIE" (Polska). Przypomina o sprawie podstawowej, przywołuje pytania elementarne, ukazuje to w sposób artystycznie dojrzały, wstrząsająco konkretny, pełen umiaru.*

●

# Panie Redaktorze

**Brawo p. Henryk Depta! Nareszcie ktoś wypowiedział się na temat filmów dozwolonych od lat...**

**Do napisania tego listu skłonił mnie film „Agent nr 1", po obejrzeniu którego nasuwa mi się kilka pytań. Jeżeli na ekranie chłopiec pieści swoją dziewczynę („Kto wierzy w bociany", „Seksolatki" — dozwolone od lat 16), czy jest to bardziej deprawujące od oglądania zmasakrowanej, zakrwawionej twarzy, bestialskiego kopania więźnia przez SS-mana, katowania nagiej dziewczyny? („Agent nr 1", „Hajducy kapitana Angela" — od 14 lat). Co może bardziej negatywnie wpłynąć na widza: obraz kochającej się pary czy pastwienie się jednego człowieka nad drugim? Jeśli widok kobiecego ciała nie jest odpowiedni dla młodzieży, dlaczego „Perła w koronie" dozwolona jest od lat 14?**

**Mam 15 lat, ale jestem niskiego wzrostu i dlatego, w przeciwieństwie do moich wysokich kolegów, mam trudności z dostaniem się na film dozwolony od lat 16. Dlaczego zatem bez najmniejszych trudności wpuszczono mnie na „Agenta nr 1", chociaż seans rozpoczynał się o 19.30, a na ten seans mógłbym — zgodnie z zarządzeniem — pójść tylko pod opieką dorosłego?**

**Jeżeli chodzi o proponowane kryteria, według których filmy powinny być klasyfikowane, najbardziej przypadły mi do gustu: film dozwolony od 11, 15, w szczególnych wypadkach od 18 lat. Po prostu te granice najbardziej odpowiadają okresom rozwoju człowieka.**

**Nie należę do „marginesu", jestem przeciętnym nastolatkiem i myślę, że tak jak ja sądzi większość młodzieży w Polsce.**

**M. M.**
**Gliwice**
**(nazwisko i adres znane redakcji)**

*

**Miłośnicy X Muzy, do których i ja należę, mają ogromne trudności z nabywaniem książek o filmie. Mimo że jestem stałym klientem wszystkich księgarni w Radomiu, zawsze słyszę nieodmiennie: „nie ma nic". Tymczasem w FILMIE w rubryce „Czytaliśmy" Wasze recenzje często sygnalizują nowe pozycje.**

**Czy byłaby zatem realna propozycja utworzenia Klubu Książki Filmowej, na wzór np. Klubu Poezji ZMW czy Klubu Płytowego Polskiego Towarzystwa Jazzowego, utworzonego na podobnych zasadach? Może inni Czytelnicy wypowiedzieliby się na ten temat?**

**JÓZEF MURAWSKI**
**Radom**

# IDZIEMY DO KINA

## BIAŁY PTAK Z CZARNYM ZNAMIENIEM

**(Bielaja ptica z czornoj otmietinoj)**

Scenariusz: **Jurij Iljenko i Iwan Mikołajczuk**
Reżyseria: **Jurij Iljenko**
Zdjęcia: **Wilen Kałuta**
Muzyka: orkiestra ludowa wioski Glinina na Bukowinie
Wykonawcy: **Leś Zwonar — Aleksander Płotnikow, Piotr — Iwan Mikołajczuk, Orest — Bogdan Stupka, Bogdan — Jurij Mikołajczuk, Georgij — Michaił Iljenko, Dana — Łarisa Kadocznikowa, Katrina, żona Lesia — Natalia Naum, Wiwdia — Dżemma Firsowa, pop Miron, ojciec Dany — Wasil Simczicz.**
Produkcja: Wytwórnia im. Aleksandra Dowżenki w Kijowie (ZSRR) — 1971.

Poetycka, barwna, imponująca bogactwem plastycznym ballada o tragicznie powiktanych losach huculskiej rodziny, wpisanych w równie tragiczne dzieje Bukowiny karpackiej lat czterdziestych.

**Uwaga!** Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

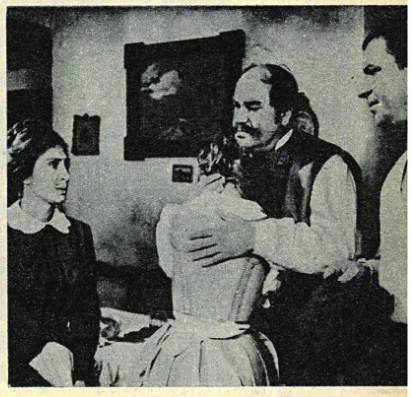
## TRZEJ ŚWIADKOWIE

**(Traja svedkovia)**

Scenariusz (na motywach „Stodołowej dramy" Marina Havranova): **Jan Bukva**
Reżyseria: **Palo Bielik**
Zdjęcia: **Vladimir Ješina**
Muzyka: **Tibor Andrašovan**
Wykonawcy: **Kamil Żiransky — Leopold Haverl, Ervin Ostrica — Slavo Zahradnik, Marek Blaho — Jozef Adamovič, Tamaš Remen — Dušan Blaškovič,** jego żona — **Viera Strniskova,** Verona — **Alżbeta Strkulova,** Lucia — **Jarmila Kolenicova,** służący Błażej — **Vlado Müller,** starosta — **Eduard Bindas, Tono Hruška — Jan Kramar,** dr Schwartz — **Jozef Kroner,** służący Jano — **Ondrej Jariabek,** garncarz — **Jozef Sikuta.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska-Aleksandrowicz**
Produkcja: Filmove Studio Bratislava (Czechosłowacja) — 1968.

Wiosna Ludów, rok 1848. Losy trzech młodych ludzi walczących o prawa narodowe Słowaków w monarchii habsburskiej. Barwny dramat historyczny.

**Uwaga!** Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



## TAM, GDZIE ROŚNIE ZIELONY BÓR

**(U gori raste zelen bor)**

Scenariusz i reżyseria: **Antun Vrdoljak**
Zdjęcia: **Frano Vodopivec**
Wykonawcy: Dikan — **Boris Dvornik,** komisarz Ivan — **Ivica Vidović,** oficer — **Boris Buzančić,** Markeza — **Kole Angelovski,** jeniec — **Fabijan Sovagović,** młody kapitan — **Rade Serbedzija,** dziewczyna Dikana — **Ingeborg Apelt.**
Produkcja: Jadran Film (Jugosławia) — 1971.

★

Barwna tragikomedia wojenna. Epizod z dziejów pewnego batalionu partyzanckiego i analiza psychologiczna dwóch odrębnych bohaterów: komendanta Dikana, człowieka doświadczonego, o spontanicznych reakcjach i komisarza politycznego Ivana, przerastającego dowódcę oddziału wrażliwością i rozwagą.

**Dodatek: „Kometa, Brzoza 10.20".** Realizacja: **Marian Duszyński.** Współpraca: **Tadeusz Bukowski, Henryk Chyla, Mariusz Kuczyński, Krzysztof Langda, Elżbieta Opasek, Janusz Radwański, Tadeusz Sacha, Andrzej Skoczylas i Jan Wileński.** Produkcja: Wytwórnia Filmowa „Czołówka" — 1972. Barwny film popularnonaukowy o zmianach w wojskowym systemie telekomunikacji dzięki wykorzystaniu w nim elektroniki.

## OSTATNIA GRA KARIMA

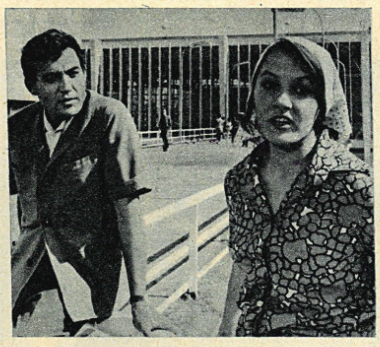
**(Nieożidannoje riadom)**

Scenariusz: **Artur Makarow**
Reżyseria: **Zagid Sabitow**
Zdjęcia: **Trojan Jefimowski**
Muzyka: **Bogdan Trocluk**
Wykonawcy: kapitan Sanat Rustamow — **Baba Annanow,** Tina — **Galina Jackina,** ppik. Wajsow — **Nabi Rachimow, Malugin — Wsiewołod Jakut,** Sulejmanow — **Chamza Umarow,** Iljasow — **Walerij Cwietkow,** Sanadze — **Giuli Czochonelidze,** Burchanow — **Chamid Tadżijew,** Szaripos — **Farchad Chajdarow,** Katin — **Jurij Ruban.**
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Jerzy Twardowski**
Produkcja: Uzbekfilm (ZSRR) — 1971.

★

Komenda milicji w Taszkiencie otrzymuje meldunek o dwóch przestępstwach popełnionych tej samej nocy: okradzeniu kiosku spożywczego i rabunku miejskiej kasy oszczędności. Młody oficer milicji, rozgoryczony początkowo, że powierzono mu drobną na pozór sprawę okradzenia kiosku, wpada na trop groźnego, ukrywającego się od dawna przestępcy.

**Dodatek: „Rekonstrukcja".** Scenariusz: **Jerzy Ficowski.** Reżyseria i scenografia: **Ludwik Kronic.** Zdjęcia: **Wacław Fedak.** Muzyka: **Zdzisław Modelski.** Produkcja: Se-Ma-For — 1971. Animowany żart filmowy.



## Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 | dobry — 4 | słaby — 2
b. dobry — 5 | dyskusyjny — 3 | zły — 1

| TYTUŁ FILMU | L. Bukowiecki | B. Drozdowski | J. Eljasiak | S. Grzelecki | S. Janicki | Z. Kałużyński | B. Michalek | Z. Pitera | J. Płażewski |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ocalenie | 5 | 5 | 4 | 4 | 5 | | 5 | 5 | 5 |
| Kajdanki | 5 | | 6 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 6 |
| Dzikie dziecko | 5 | 4 | 4 | 3 | | 4 | 5 | 4 | 3 |
| Wyzwolenie — części IV i V | 4 | 4 | 4 | 3 | 4 | | 4 | 4 | 3 |
| Poślizg | 4 | 4 | 4 | 3 | 4 | | 4 | | |
| Dwie lub trzy rzeczy, które wiem o niej | 2 | 4 | 4 | 3 | 3 | | 4 | 4 | 5 |
| Ostatni wojownik | 4 | 4 | 4 | 3 | | | 4 | 3 | 3 |
| Był sobie łajdak | 3 | 4 | | 3 | | 4 | 3 | | 4 |
| Porachunki | 3 | 3 | 3 | | | | 3 | | 5 |
| Szklana kula | 3 | | 2 | 3 | 3 | | 4 | | 4 |
| Czas umierania | 1 | | 4 | | 2 | 4 | 3 | | 4 |
| Bolesław Śmiały | 2 | 3 | 2 | 2 | 1 | | 2 | | |


REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toepliz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizatorów Filmowych „Zespoły Filmowe", Z. Nasierowska, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm, Uzbekfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych im. Dowżenki (ZSRR), Studio Filmowe Bratislava (Czechosłowacja), Jadran Film (Jugosławia), Mafilm (Węgry), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 21.X.1972 r. Zam. 909 A-17

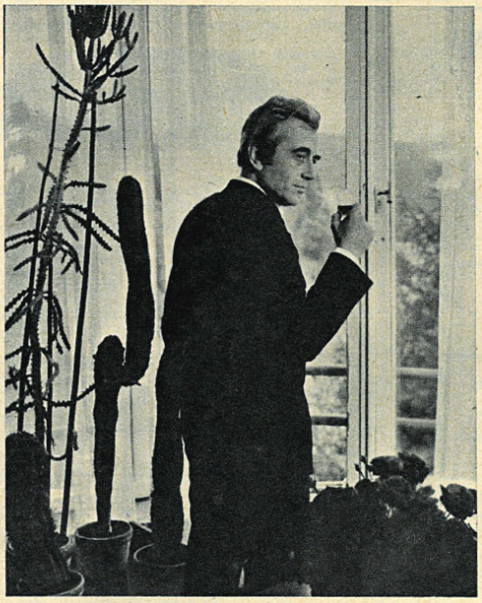
INDEKS 35904

# „Zazdrość i medycyna"

Reżyser Janusz Majewski przenosi na ekran znaną powieść Michała Choromańskiego. Reportaż z realizacji zamieszczamy na str. 10—11. Oto nasz fotoreportaż ze scen realizowanych w Krynicy.

ZDJĘCIA: ROMAN SUMIK

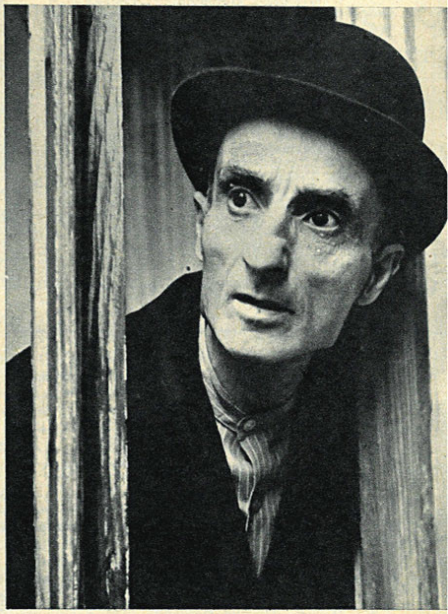
Andrzej Łapicki i Edmund Fetting



Andrzej Łapicki

Reż. Janusz Majewski i Andrzej Łapicki

Andrzej Łapicki i Edmund Fetting



Włodzimierz Boruński